mihai taraşi

Curs de compoziţie

note de curs

mihai tarasi

CURS DE COMPOZIȚIE

MIHAI TARASI

CURS DE COMPOZIȚIE

CONSTRUIREA UNEI "IMAGINI" PURTĂTOARE DE EXPRESIE ARTISTICA

Introducere

Lucrarea de faţă discută compoziţia ca sintaxă a limbajului vizual folosit într-un act de comunicare. în acest sens terminologia împrumutată de la semiotică poate fi relevantă în ceea ce priveşte clarificarea cu privire la ordonarea elementelor de limbaj vizual pe care acest curs o are în vedere.

Lucrul cu elmentele de limbaj vizual presupune de la început, la nivel auctorial, două direcţii de înţelegere a înfăptuirii actului artistic. Una din aceste direcţii este cea ,,ştiinţifica", raţională (adică aplicarea teoriilor existente în literatura de specialitate, care asigură profesionalitatea şi evitarea greşelilor posibile în cazul necunoaşterii lor) iar cealaltă este una, pe care o putem numi "afectivă" sau intuitivă, care este "motorul" intenţiei şi care se întimplă atât la început, la nivelul autorului, prin încărcătura afectivă pe care o conţine, cât şi pe parcursul desfăşurării lucrului, când se constituie într-o posibilitate de control sensibil retinal şi satisface cerinţele de moment ale lucrării. De obicei ele există, în mod firesc, împreună în ,,facerea" unei lucrări, înclinarea balanţei spre una sau cealaltă fiind o problema de opţiune personală. Fiecare dintre ele are ,,capcane", care trebuiesc evitate

Prima prezintă pericolul unei posibile suficienţe generate de o satisfacţie intelectuală foarte tentantă datorată uşurinţei de a ,,jongla" teoretic cu armături, trasee, forme, semne, partea de psiho-vizual (în general cu teoriile de control "ştiinţific" asupra unei suprafeţe şi asupra

spaţiului pictural, cu teoriile de culoare etc), la care ajungi după insuşirea corectă a ştiinţei" artelor vizuale, şi dezvoltarea unei capacităţi de analiză plastică. Aceasta poate duce la transformarea mijlocului în scop (adică lucrezi ca să aplici teorii, (,,veşnicul student" care arată ca a mai învăţat ceva) şi la lucruri seci lipsite de partea de afectivitate necesară unei lucrări de artă. "Asepticitatea" despre care vorbim se întimplă datorită faptului că mintea omeneasca are o tendinţă teoretică perfectionistă, pe care o poate satisface doar în plan intelectual, în sensul raţionalizării explicative a datelor. în cazul artelor vizuale, unde dependenţa de materiale, de starea de moment, de opţiunile subconştientului, etc. poate ,,deturna" perfecţiunea reprezentărilor mentale intenţionate, miza exclusivă "pe meserie" este deseori reductivă şi insuficientă, mai ales din punctul de vedere al împlinirii unui fapt artistic care presupune o comunicare personală intimă.

Demonstraţiile performanţelor reprezentaţionale vizuale sunt foarte folositoare în persuasiunea vizuală sau altfel spus în publicitate unde satisfac pe deplin intenţiile de declanşare a unor reacţii aşteptate din partea receptorului. Această observaţie se susţine în mod firesc pe faptul că demonstraţia autosemnificantă[1] nu a fost niciodată suficientă ca scop al împlinirii artistice, fapt ce a determinat instabilitatea formală, din perspectiva noului, în fenomenul artistic aşa cum îl cunoaştem astăzi[2].

Cea de a doua direcţie de înţelegere, care se manifestă tot la nivelul intenţionalităţii, poate exclude sau diminua ,,motivaţia profesionala" (pe care încearcă sa o înlocuiască cu justificări de felul ,,asa simt", "dă bine" sau cu vestita scuză a ,,interpretării" motivată de arbitrareitatea semnului) şi de aici mai departe la încercări de copiere sau a naturalului (urmate de ,,lustruirea" cu ,,bliţuri" de lumină şi ,,accente" pentru

,,ochioşenia" lucrării) sau a gesturilor artistice pasionale "revoltate" dar nemotivate profesional. Bineînţeles nu vorbesc aici despre demersul plin de profesionalism al hiperrealiştilor sau de pictura şi desenele şcolii academiste unde mai degrabă avem de a face cu aplicarea excesivă a ,,ştiinţei" lucrului cu elementele de limbaj visual sau exerciţiul autoimpregnator de descifrare a raporturilor armonice naturale şi nici despre platonica reprezentare structurală[3] a naturalului accesată de arta abstactă, ci despre copierea la nivelul reprezentării a unor "reţete" de suces. în sensul însuşirii si practicării greşite a unor principii, înţelegerea la un nivel de instrucţie insuficient pentru profesionalizare înseamnă de fapt ,,facilizarea" lor prin transformarea în trucuri ieftine. Este notorie de exemplu folosirea greşită a culorilor complementare sau a liniei modulate, greşeli datorate presupunerii proaste că simpla lor existenţă pe o suprafaţă, nu un raport sintactic coerent al elementelor de limbaj, rezolvă automat problemele de expresie vizuală a unei lucrări,. Şi în acest caz, miza exclusivă pe un control afectiv retinal al suprafeţei practicat înainte de instrucţia profesională normală funcţionează reductiv şi, mai grav, poate duce la un rezultat ce poartă semnul amatorismului.

Relativitatea echilibrului dintre cele două direcţii este determinată de opţiuni individuale ale autorului, mai mult sau mai puţin raţionale şi conştiente. De aceea propunerea din acest curs incearcă o abordare mai unitară a ,,formulelor" de lucru cu elementele de limbaj vizual pentru construirea unei imagini, unitate determinată şi motivată afectiv şi profesional de necesităţile expresive ale lucrării, atit cele "intenţionate" , adică cele propuse la nivelul autorului, cât şi cele care apar pe parcursul lucrului şi care pot modifica iniţialitatea auctorială a propunerii. 0 lucrare îşi poate crea nevoi expresive noi în

desfăşurarea realizării ei, din mai multe motive cum ar fi: lumina diferită, relativitatea capacităţii de control în lucrul cu materialele colorate, starea de spirit diferită de la un moment la altul, etc.)

Ceea ce încerc să afirm este următorul lucru: important într-o lucrare de artă este, nu caracterul profesional sau afectiv al intenţiei ci, susţinerea ei . expresivă adică unitatea expresivă a lucrării care condiţionează raţional şi afectiv construcţia lucrării,- noţiune pe care o vom discuta aici din perspectiva construcţiei unui sens expresiv unitar. Astfel încercăm să depăşim în această lucrare, din punctual de vedere al instrucţiei 'artistice, atât reducţiile datorate acceptării artei ca disciplină exclusiv tehnică, cât şi cele care se datorează situării artei într-o "zonă a tuturor posibilităţilor" care relativizează excesiv actul artistic pe fundamentele afectivităţii neinstruite ca motivare teleologică artistică.

Faptul care depăşeşte autonomia reducţionistă, atât a unei direcţii de lucru "ştiinţifice" cât şi a uneia ce susţine demersul afectiv exterior profesionalităţii ca fiind "eliberator" de tehnicile şi standardele interne ale meseriei, este faptul de comunicare artistic, unde, după credinţa noastră, importante sunt amândouă direcţiile pomenite datorită faptului, dovedit în arta contemporană, că un scop comunicaţional artistic accesează (sau ar trebui să acceseze) nereductiv tot ceea ce poate transmite coerent mesajul intenţionat.

NOTE

[1] denumim autosemnificant în această lucrare, care analizează din perspectivă auctorială arta ca semnificant vizual folosind un limbaj specific, reprezentarea artistică (adică forma) care se semnifică pe sine. Funcţia semn este descrisă astfel de Umberto Eco: "Când un cod asociază elementele unui sistem véhiculant elementelor unui sistem vehiculat, primul devine expresia celui de al doilea, care la rândul lui devine conţinutul primului. Avem de-a face cu o funcţie-semn atunci când o expresie este corelată cu un conţinut, iar ambele elemente corelate devin functive ale corelaţiei." (Umberto Eco, *O teorie a semioticii,* .Editura Meridiane, Bucureşti, 2003, p.56)în lumina acestei definiţii considerăm autosemnificantă forma, în cazul nostru reprezentarea, care se substituie propriului său conţinut chiar la nivelul intenţiei autorului. Adică construieşti opera ca să demonstrezi ce multe ştii la fel cum ai scrie un mesaj, folosind cuvântul, ca să arăţi că ştii să scrii frumos.

[2] Cu ani în urma unul din colecţionarii de artă ieşeni a făcut un comentariu uşor răutăcios vis-a-vis de o expoziţie de pictura (frumoasă după părerea mea) , care suna cam asa: ,, Domnule ,pictura este mai întii, făcătură" şi pe urma filosofie". Nu este locul potrivit să discutăm dacă pictura este mai întâi filosofie sau mai întâi ,,făcătură",sau amindouă în acelaşi timp ,sau chiar mai multe in acelaşi timp, dar pictura este oricum un act de comunicare folosind reprezentarea. Adevărul ,,făcăturii" l-am inteles bine imediat după terminarea facultăţii, când, din cauza aprofundării studiului teoretic, am neglijat partea practica a meseriei. Adică nu pictam. Totul era foarte bine, incepeam, dezvoltam si terminam lucrările in minte, eram incintat de cunoştinţele si capacităţile mele, era perfect. Asta până am incercat sa trec pe pinza, cu pensonul, tot ceea ce era foarte clar în mintea mea. Am obţinut ceva sec, si foarte corect din punct de vedere teoretic, chiar incitant din punct de vedere conceptual. Lucrările erau departe de ceea ce aşteptam sincer de la ele. Teoria era aplicată de dragul teoriei, adică mijlocul devenise scop.) Altfel spus era un exerciţiu de pragmatică în care sensul mesajului comunicat putea fi:

1) ilustrația la un text personal nepublicat încă;
2) cât de bine stăpânesc eu tehnicile de lucru în vizual.

[3] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii, vol.I,* Editura Meridiane, București, 1978, p.199 Mă refer la afirmațiile făcute Platon, cu privire la frumosul absolut, în dialogul *Filebos:* "Cele ce spun nu se pot înțelege repede, să încerc totuși să le fac sesizabile. Când mă exprim despre frumusețea formelor *(shematon)* nu mă refer, cum ar înțelege cei mai mulți, la animale sau la imagini pictate, ci la linii marginale, la planuri rezultate din translatarea liniilor, la corpuri ivite din rotirea lor sub anumite unghiuri, dacă mă înțelegi...Acestea spun nu sunt frumoase pentru ceva anume precum celelalte, ci au fost create frumoase pentru ele înseși și produc plăceri specifice și culorile simple, ca figurile de mai înainte, sunt frumoase și aducătoare de plăceri."

Capitolul I

Studiul compoziției din perspectiva operei de artă vizuală înțeleasă ca discurs vizual

Definiție: Știința compoziției are ca obiect de studiu ordonarea tensiunilor generate de raportul dintre elementele existente într-un cadru, către un sens expresiv unitar.
Cadru este, în cazul acestei definiții, cadrul tabloului, cadru vizual și deasemenea un cadru conceptual.

limbajul artistic vizual

Acest curs are în vedere arta definită ca discurs vizual folosind specific(artistic) un limbaj (cel visual) și al cărui conținut este un mesaj comunicat în acest fel. Presupoziția teleologică a scopului comunicațional al artei ușurează situarea analizei noastre la nivelul limbajului, și satisface intenția cursului de a discuta compoziția atât în cadrul cât mai ales exterior părerilor "tradiționale" care reduc compoziția sub instanță auctorială, după părerea noastră, la o direcție de analiză tehnică ce face de obicei referire doar la o posibilă susținere structurală a expresiei armonice a unei reprezentări într-un cadru fizic (tabloul). Nu dorim să contestăm meritele acestei abordări tehnice și relevanța pe care o poate aduce asupra cunoașterii complete a fenomenului artistic și nici să minimalizăm în vreun fel importanța majoră pe care o are în instrucția

unui "lucrător în visual", de altfel bine cunoscută nouă. Doresc să semnalizez doar faptul că astăzi, în condiţiile evidenţei fenomenului artistic contemporan, ideea de compoziţie nu mai poate fi redusă la accepţiunea de mai sus, adică operaţionalizată doar în legătură cu formele şi mediile expresive tradiţionale de artă şi mai ales cu expresia armonică. Pe de altă parte, direcţia tehnică a fost mult discutată în cadrul teoriei artei, notorii fiind în acest sens păreri cum sunt atât cele ale unor artişti: Wasily Kandinsky[1], Paul Klee[2] etc; teoreticieni: Iohannes Ittenn[3], Josef Albers[4], Charles Bouleax[5], Radian[6] etc; esteticieni: Rudolf Arnheim[7], Mario Livio[8], Matylla Ghyka[9],Pius Serven etc. şi nu are rost să repetăm sau să rediscutăm variante ale principiului codului armonic de construcţie a operei de artă ca reţete personale de suces în ordonarea elementelor care constitue o lucrare de artă.

Raţiunile care motivează această perspectivă de abordare a ideii de compoziţie sunt determinate de două evidenţe ale fenomenului artistic contemporan

1) Opera de artă ca rezultat al unei ordini sintactice există şi exterior cuprinderii tematicii şi metodologiilor compoziţiei înţeleasă în sens tradiţional. Dacă discursul teoretic despre artă a adiministrat acest fapt dintr-o perspectivă lectorială care poate satisface, din această perspectivă, înţelegerea schimbărilor survenite în alegerea "neortotoxă" a mediilor şi a elementelor de limbaj printr-o motivare ce se situează în zona subiectivităţii, din punctul de vedere al autorului considerăm că relativitatea unor astfel de păreri, care se fundamentează pe arbitrareitate şi imotivare, nu sunt suficiente pentru instrucţia profesională a unui "producător de artă".

2)Arta există ca fenomen autonom de la începuturile istoriei omenirii şi considerăm că ceea ce am putea numi "crizele despre artă" apărute la nivelul discursului teoretic nu au fost însoţite de crize la nivelul fenomenului. Adică

imposibilitatea de a administra schimbările apărute în cadrul fenomenului artistic, la nivelul receptării formei, nu au oprit manifestările specific artistice la nivel auctorial. Considerăm că acest curs aduce clarificări în sensul evidenţierii unor tehnici specifice de construcţie sintactică artistică valabile pentru arta din toate perioadele istorice.

Altfel spus, cursul nostru propune un "aparat lingvistic" de administrare a tehnicilor şi standardelor ' specific artistice care poate fi operaţionalizat atât în analiza manifestărilor artistice tradiţionale cât şi în analiza artei care renunţă la ideea tradiţională de compoziţie. Ceea ce avem în vedere în acest caz este mai ales felul în care se poate vehicula la nivelul formei conţinutul structural specific al sintaxei operei de artă. Această opţiune este motivată de două asumpţii prezente, la nivelul autorului, în fenomenul artistic aşa cum îl cunoaştem noi astăzi.

1)asumpţia comunicaţională a demersului artistic.

2)Renunţarea la formele artistice constituite consensual ca reţete de rezolvare expresivă.

în acest sens, intenţia aceastei lucrări este extensia termenului de *ordonare a tensiunilor,* definitoriu pentru ceea ce cuprinde ca înţeles ideea de compoziţie conform definiţiei enunţate la început, către medii şi tehnici de lucru existente în artă în afara formelor tradiţionale. într-un cadru mai larg semiotic şi având în vedere definiţia artei ca limbaj (Witggenstein, Yves Michaud etc.) putem analiza compoziţia, din perspectivă auctorială, ca sintaxă a limbajului artistic. Propunerea este, după cum spuneam mai sus, aceea de operaţionalizare din perspectivă auctorială

constructivă a unui aparat de analiză relevant în legătură cu ordonarea sintactică a elementelor folosite atât în opera de artă "tradiţională" cât şi în cea făcută atunci cînd autorii au renunţat mai întâi la expresia armonică şi mai apoi la mediile definite "profesional" ca fiind artistice (pictura, sculptura, grafica etc.).

Pe scurt, instrumentarul pe care-1 propunem presupune din perspectiva cadrului conceptual de analiză:

1) opera de artă privită ca având mai multe straturi;(Ingarden, Rosalind Krauss)

2) precizarea elementelor de limbaj şi funcţiile lor sintactice, semantice şi pragmatice în vizual din punct de vedere auctorial;

3) precizarea mijloacelor de adresare vizuală şi operaţionalizarea lor în cadrul unui enunţ sau discurs artistic visual;

4) discutarea şi obiectivarea conceptului de expresivitate în raport cu cel de armonie;

5) relaţia între cele trei instanţe ale fenomenului comunicaţional artistic, autor, operă şi lector, din perspectiva realizării practice a unei opere de artă;

6) o situare auctorială echilibrată, din perspectiva instrucţiei profesionale şi din punctul de vedere al pragmaticii, atât faţă de ideea arbitrareităţii şi imotivării semnului vizual cât şi faţă de cea "tehnicistă" a preciziei semantice convenţionale;

Structura de ordonare la nivelul limbajului şi în acest cadru este compusă din:

1)elemente de limbaj visual;

2)mijloace de adresare(tensiunile);

3)expresivitatea ca interfaţă ce se adaugă expresiei, pe care se operaţionalizează semantic mijloacele de adresare şi la nivelul căreia se constituie sensul.

4)Sensul ca ordonare între cod şi s-coduri, în ceea ce priveşte codificarea în formă artistică vizuală a mesajului;

Deşi vom discuta pe larg fiecare dintre componentele de mai sus vom prezenta şi aici felul în care sunt definite în acest curs:

1) Considerăm elemente de limbaj vizul acele elemente care participă în mod direct sau indirect la sincaxa vizuală

2) mijloacele de adresare vizuală artistică pe care le numim *tensiuni* sunt raporturile sintactice tensionate prezente într-un discurs artistic pe care se constituie sensul expresiv ce asigură unitatea și coerența acestui discurs care este opera de artă.

3) Expresivitatea este o interfață specifică de comunicare artistică ce se fundamentează pe tensiunile rezultate din construcția sintactică și care poartă sensul expresiv unitar al operei.

4) S-codurile sunt codurile după care își dezvăluie scopic semnificațiile elementele de limbaj vizual.

5) Codurile sunt regulile de ordonare sintactică care stabilesc prioritățile de manifestare a s-codurilor. Ele se costituie pe tensiuni și stabilesc sensul expresiv al unei lucrări sau altfel spus sensul unitar al operei este codul acesteia. Codul unei opere adună suma semnificațiilor elementelor din acea operă într-un singur semn cu expresie unitară care este acea operă.

Se mai cer făcute două precizări.

1) în această lucrare ideea de cod este accesată mai ales din punct de vedere auctorial, adică din perspectiva facerii, a codificării nu a descifrării, momentele referirii la instanța lectorului și la instanța operei ca posibil purtător de coduri extraintenționale ce aparțin limbajului fiind atent precizate cînd și dacă este cazul.

2) Mesajul conținut de opera de artă, cel analizat din punct de vedere artistic și exprimat la nivel semantic, poate fi descifrat nu la nivelul reprezentării autosemnificante (ilustrative) care vehiculează elementele de limbaj ci la nivelul expresivității unde se află mijloacele de comunicare artistică care codifică specific într-un sens expresiv unitar mesajul.

Straturile operei pe care le avem în vedere au următoarea distribuţie**(figura 1):**

1)mesaj (coţinut, concept)

2)reprezentare (expresie sau formă)

3)expresivitate (interfaţă de comunicare artistică codificată) rezultatul sintaxei tensionate.

Expresivitate	Sitaxă artistică tensionată	**reprezentare**	**Conţinutul mesajului** (concept)
Mijloace de comunicare (tensiuni)		elemente de limbaj a) structurale b) relaţionale	

figura 1

Elemente de limbaj; direcţii de adresare.

Definiţie Considerăm elemente de limbaj vizual acele elemente care participă în mod direct sau indirect la sintaxa vizuală

Din punct de vedere al limbajului, construcţia unui- discurs vizual accesează două vocabulare, care funcţionează pe două direcţii de adresare diferite, supuse unor reguli de codificare diferite. Acest paralelism relevă existenţa a două tipuri de coduri care vehiculează informaţia pe două canale[10] diferite.

Cele două direcţii de adresare sunt:

1) o direcţie structurală, numită aşa pentru că vehiculează informaţia conform unor coduri imanente autorului, imaginii şi receptorului, cu un vocabular compus din: punct, linie, formă, culoare, pe care l-am numit vocabular E1;

2) o altă direcţie relaţională, numită astfel datorită faptului că semnificaţiile vehiculate pe această direcţie sau canal se datorează unor relaţii care se stabilesc între elementele semnificantului. Aceste relaţii corespund altor coduri decît celor structurale. Vocabularul propriu acestui canal de transmitere a informaţiei este compus din totalitatea reprezentărilor posibile în vizual iar în lucrarea de faţă poartă numele E2.

Din perspectiva unei relaţii lingvistice, sintaxă-semantică, trebuie . făcute două precizări.

1) Din perspectiva sensului, E2 îşi precizează câmpul semantic în funcţie de E1.

2) Operaţionalizarea expresivă a E1 şi E2, ca şi a s-codurilor, se stabileşte conform unui cod care hotărăşte semnificaţiile operei, prin stabilirea unor ierarhii de citire, adică sensul

expresiv al operei. Ierarhiile sunt stabilite de către mijloacele de comunicare vizuale pe care analiza le identifică drept tensiuni. Acestea sunt conforme cu direcțiile de adresare, structurale si relaționale.

Autonomia discursivă a celor două direcții de adresare se poate păstra, în ceea ce privește descifrarea mesajului artistic.

1) la nivel lectorial, unde funcționează ca *zgomot;*

2) la nivel auctorial unde din aceeași perspectivă a descifrării mesajului poate funcționa reductiv în forma unei interpretări tehniciste, adică tot zgomotoasă ca posibilă autosemnificare (demonstrație profesională), a semnificațiilor operei.

Cazul 1) este prezent frecvent în lecturile estetice explicative ale reprezentărilor figurative, care încearcă să urmărească un sens ilustrativ vizual. Acest tip de receptare are în general în vedere doar direcția relațională și se datorează în mare parte necunoașterii celeilalte direcții de adresare ce constituie o tehnică profesională greu de însușit în absența practicii artistice. Aceasta se întâmplă mai ales datorită faptului că rezultatele instrucției în domeniu se operaționalizează artistic, cel puțin în parte, în afara convențiilor de semnificare în cadrul reprezentării cum ar fi cea în care roșul înseamnă sânge sau pasiune.

Cazul 2) apare la fel de frecvent în urma ideii constructiviste în artă și are în vedere o reducție științifică profesională pe de o parte ca răspuns la situarea artei la nivel senzorial și manual ca dexteritate sau abilitate, iar pe de altă parte ca miză științifică existențială modernă apărută la o dată cu disciplinele „tari" la sfârșitul secolului al XIX-lea. Trebuie amintit faptul că manifestele avangardei dadaiste și cele postmoderne au definit arta în afara acestei convenții profesionale de limbaj atunci când arta a renunțat la "meserie" (instalație, *ready-made,* acționism etc.) sau la reprezentarea figurativă (artă abstractă, conceptuală etc.).

Asfel aceeași lucrare poate fi descrisă ca fiind sau o sumă de tehnici care reduc mesajul la o demonstrație profesională (în cazul 2) sau ca ilustrația unei povești (în cazull).

Vocabular structural: El

Elementele de limbaj vizual care alcătuiesc vocabularul structural sunt: punctul, linia, culoarea, forma.

Definiție: elementele structurale de limbaj vizual, sunt cele a căror sintaxă tensionată, adică specific artistică, în cadrul unui enunț sau discurs vizual este condiționată scopic de către acțiunea unui cod structural.

Codul structural este numit așa deoarece este imanent omului ca „produs natural" sau în cazul unor alte propuneri' exterioare lui se raportază la el. Despre acest cod vom vorbi mai târziu. întâi trebuie descifrate semnificațiile elementelor El care condiționează perceptual scopic utilizarea lor expresivă.

Să acceptăm pe de o parte părerile de notorietate profesională ale lui Rudolf Arnheim, Paul Klee și Johannes Itten, iar pe de altă parte evidența.

în exprimarea poetică a lui Paul Klee, punctul este un "loc de întâlnire" al direcțiilor; sau într-o formă mai exaltată: "ca simbol plastic a neconceptului de haos"[11] (inainte de; ca origine) sau „stabilirea unui punct în haos acordă acestui punct caracterul concentric de origine"[12]. Evidența spune același lucru. Semnificațiile punctului sunt aceleași care

i-au făcut pe oameni să-1 folosească grafic ca oprire. Anume, cea de loc unde se adună ceva și începe altceva, loc de intersecție a unor posibile direcții. Trebuie făcută precizarea, tot sub acoperirea autorității auctoriale a lui Klee, că „punctul este un element plan infinit de mic"[13] și deci conține în el potențialul de a funcționa ca formă. Această dimensiune formală a punctului este în relație cu limitele în care operează. Astfel granița dintre semnificațiile lui ca punct sau formă sunt date de perceperea lui raportată la cadru. Prin cadru se pot înțelege limitele tabloului sau câmpul vizual.

Linia are, ca semn, în primul rând, dinamica pe care o capătă ca punct în mișcare, adică traiectoria sau direcția. După cum spunea Klee la primul său curs din 1922: "încep de acolo de unde începe poate forma plastică, de la punctul care se pune în mișcare".[14] Ca traiectorii, liniile se pot încadra, dacă operăm o simplificare metodologică, în trei direcții de semnificare: verticală, orizontală și oblică. Verticala și orizontala au două variante: sus-jos, dreapta-stânga, iar oblicile raportate la acestea sau între ele au atîtea direcții câte încap în suprafața cadru, fie ea câmpul vizual sau cadrul unui tablou.

Verticala, înainte de a indica sus-jos, prin artificii de relaționare la cadru, este legată ca semn de intenția de creștere, de învingere a gravitației, de legătura cu cerul. Altfel spus, semnificația ei este verticalitatea.

Orizontala înainte de a fi dreapta-stânga, este stabilitatea telurică, linia de demarcație între spațiul terestru si cel celest, o limita gravitațională între jos și sus. Poate fi interpretată ca distincție dintre Real și Realitate.

într-o interpretare a lucrărilor lui Piet Mondrian, Rudolf Arnheim vorbește despre verticală și orizontală ca raport între o dimensiune a aspirației și un fundament stabil[15].

Diagonalele își poartă semnificația dinamică, a ieșirii din starea de echilibru[16]. Ea se definește ca dinamică în funcție de verticală si orizontală, care sunt statice și împreună semnifică echilibrul. Probabil semnul crucii este percepția noastră structurală a echilibrului total, dincolo și înainte de mișcare (de corporalitate). Cred că o interpretare phiturgică care ar rezulta din suprapunerea celor două (orizontală și verticală) ar fi forțată și cu sens relațional.

Dinamica diagonalelor presupune o abordare din punctul de vedere al cadrului, căruia diagonalele îi sunt imanente ca rezultat al semnificației pe care o capătă unghiurile în urma articulării a două linii într-un punct. Această semnificație înseamnă la nivelul percepției umane existența unei rețele dinamice de trasee diagonale de citire, asemănătoare cu forțele care acționează într-o stuctură de rezistență (evidențiate în teoria rezistenței materialelor și folosite în același fel, ca fundament structural, în construcții și arhitectură)[17], care mențin echilibrul structural armonic al cadrului. în teoria și practica artistică ele sunt folosite ca rezultat al aplicării descifrărilor matematice ale codului armoniei din antichitate[18]. în timp au căpătat o formă geometrică care reprezintă o facilizare operațională metodologică pentru necunoscătorii limbajului matematic. în general, constructiv vorbind, ele oferă posibilitatea unei elecții auctoriale dar care este limitată de codul armonic, a cărei expresie scopică (perceptiv vizuală) sunt. Una din referirile cele mai importante despre ele pe această direcție, ca adresare structurală constructiv-perceptuală, aparține lui Charles Bouleaux.[19]

Prezentare de față le situează la nivelul cadrului, pentru o mai bună înțelegere a acestuia ca formă la care se raportează (în sensul unei condiționări armonice) celelalte elemente aparținând unei opere, dar ele funcționează și la nivelul formei ca element (El)

Din punctul de vedere al poziționării în cadru, importantă este direcția, care conferă oblicelor, în mare, două câmpuri semantice

diferite, și anume: 1) direcția ascendentă (dreapta jos-stânga sus) produce un sentiment pozitiv, înseamnă ascensiune, sau mai concret, în cadrul unui peisaj, înseamnă deal; 2) cea descendentă (dreapta sus-stânga jos) produce un sentiment de cădere, de gol, sau în peisajul despre care vorbeam semnifică valea. Aceste lucruri erau foarte bine cunoscute în practica profesională din vechime, de exemplu este notorie folosirea traiectoriei descendente în legătură cu sentimentul "de cădere" în lucrarea lui Pieter Bruegel (cel bătrân) *Parabola orbilor.*[20]



imaginea
Pieter Bruegel, *Parabola orbilor.*

Culoarea își are originile semice tot în legătura omului cu Realul, cu soarele apa verdeața etc. Dacă nu este un "dar" originar colectiv inconștient, cu siguranță că ea a devenit un astfel de "dar" în decursul timpului. Deosebit de importantă este dimensiunea valorică a culorii (închis-deschis, alb-negru) legată de lumină și întuneric, văzut -nevăzut[21]. Analiza asupra posibilităților de definire a preciziei semantice

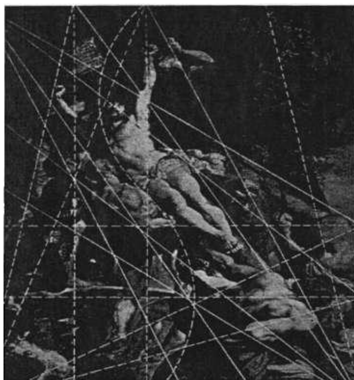
a culorii va fi operată în legătură cu tensiunile, din cauza puternicei condiționări pe care posibilele gradații tensionale ale culorii rezultate în urma unor articulării sintactice o exercitează asupra semnificațiilor operei.

Semnificația formelor este cea a nașterii lor, adică a raportului dintre elementele care o compun, mai exact a semnificațiilor rezultate din raportul elementelor care o compun. Posibilitățile de constituire a formelor sunt practic nelimitate , dar încadrările lor în câteva tipuri euclidiene sau cezanniene, paradigmatice pentru modul de fomare, simplifică expunerea. Analiza noastră se limitează doar la pătrat și dreptunghi celelalte putând fi subînțelese.

Pătratul are semnificația stabilității ca rezultat al raportului de egalitate dintre laturi și a dispunerii lor regulate. Solas Boncompani ajunge la aceeași concluzie, cea a stabilității, în cadrul unei investigații făcute în alți termeni și cu alte instrumente[22] .

Dreptunghiul, care este un patrulater alcătuit din două laturi lungi și două scurte, va căpăta conform aceleiași reguli semnificațiile acestui raport. Cu cât raportul va fi mai inegal, cu atât tendința spre o direcție sau alta (adică spre inegalitatea raportului) va crește, deci se va îndrepta spre semnificația liniei. în funcție de raportarea la cadru direcția poate fi verticală, orizontală sau oblică.

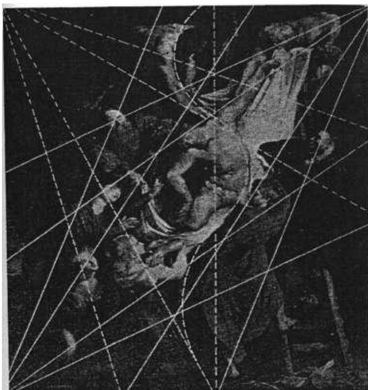
Restul formelor își capătă conținuturile structurale în aceiași fel, ca rezultat al constituirii lor. Astfel, triunghiul va avea agresivitatea dinamică sau o oarecare stabilitate în funcție de raportul dintre laturi și unghiuri, cercul din centricitatea punctului ca formă și din infinita lui mișcare continuă prin raportare egală la centru, iar formele neregulate, din regularitatea sau neregularitatea elementelor care le alcătuiesc și al raportului dintre ele (unghiuri, lungimi, grosimi, etc).



imagimea 1

Rubens, *Ridicarea crucii* Catedrala din Anvers
Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p.176

în imaginea 1 şi în imaginea 2 prezentăm o analiză a operaţionalizării codului structural "descifrată" de Charles Bouleaux, în cazul a două din lucrările lui Rubens, "Ridicarea crucii" şi "Coborârea crucii". Ceea ce atrage în mod deosebit atenţia şi' în legătură cu semnificaţiile elementelor El este tensiunea pe care o propune Rubens, între semnificaţia oblicelor, ascendentă (imaginea 2) şi descendentă (imaginea 1), uşor observabilă, şi tema pe care o prezintă în aceste lucrări. Astfel, ridicarea crucii devine, datorită traseului oblic descendent, o "cădere" spre gol a omenirii, iar coborârea ei pe un sens ascendent o înălţare.



imagimea 2

Rubens *Coborârea crucii* Catedrala din Anvers
Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979, p.176

Vocabular relațional E2

Definiție: elementele de limbaj scopic relațional sunt cele a căror sintaxă tensionată, adică specific artistică, în cadrul unui enunț sau discurs vizual este condiționată scopic de către acțiunea unui cod bazat pe relațiile ce se stabilesc între elementele reprezentate sau accesate în cadrul acelui enunț sau discurs.

Elementele de limbaj vizual care alcătuiesc vocabularul relaţional E2 sunt totalitatea elementelor reprezentate într-o operă.

Trebuie făcută o extensie a termenului de reprezentare, în sensul în care în vocabularul E2 există o serie de elemente, cele care participă indirect la sintaxă, care sunt accesate, nu reprezentate, într-un discurs artistic prin relaţionări tensionate. Acesta este de exemplu cazul arhivei culturale accesate frecvent de la Duchamp încoace ca element E2 în arta contemporană ce intră în relaţie cu elementele reprezantate.

Din acest motiv şi de asemenea din cauza faptului că aceste elemente nu pot fi reduse la un număr finit de elemente vom discuta pe larg vocabularul relaţional în legătură cu tensiunile relaţionale. Altfel spus, un element E2 nu poate fi reprezentat artistic, nu are valoare artistică, decât în cadrul unei sintaxe tensionate pentru că altfel este o reprezentare obişnită, cu sens de semnalizare, aşa cum este cazul unei fotografii de buletin, sau al unui semn de circulaţie.

Despre coduri

Existenţa celor două tipuri de elemente de limbaj în cadrul aceluiaşi discurs face necesară, din perspectiva unităţii expresive a operei, prezenţa unui cadru de discuţie semiotic care poate fi relevant în ceea ce priveşte ideea de sintaxă, '"din punctul de vedere al ordonărilor presupuse de felul în care definim compoziţia. Chiar dacă discutăm mai ales despre formă, coerenţa sensului şi unitatea expresivă atât de dorită a unei opere de artă presupune cunoaşterea legăturii sintactice dintre formă şi conţinut din punctul de vedere al capacităţilor véhiculante ale unor forme artistice şi al felului în care se desfăşoară acest mecanism. Altfel spus determinările elecţiei şi rezolvărilor formale sunt legate în mare măsură de "intenţiile,, de comunicare conştiente sau inconştiente ale autorului. Inclusiv preluarea mimetică a unor rezolvări plastice ca asumpţie auctorială stilistică sau programatică comunică cel puţin ataşamentul autorului faţă de ele dacă nu comunică chiar neputinţa de a găsi rezolvări plastice personale. în acest caz nu ne referim la citatul artistic postmodern care tensionează sintactic într-un alt mod despre care vom vorbi mai târziu. Pentru o mai bună înţelegere a raportului sintactic dintre forma şi conţinutul unei opere prezentăm definiţia lui Umberto Eco pentru funcţia-semn[23].

"Când <u>un cod asociază</u> elementele unui sistem véhiculant elementelor unui sistem vehiculat, primul devine expresia celui de al doilea, care la rândul lui devine conţinutul primului. Avem de-a face cu o funcţie-semn atunci când o

expresie este corelată cu un conținut, iar ambele elemente corelate devin functive ale corelației."

Interesul nostru pentru această definiție se îndreaptă mai ales către începutul ei care stabilește existența unui cod ce condiționează corelarea formei și a conținutului. Avem : două vocabulare, El și E2 ; două direcții de adresare una structurală, cealaltă relațională ; două direcții de tensionare. Această dualitate arată existența a două coduri care funcționează la nivelul sintaxei. în termenii lui Eco acestea sunt de fapt ceea ce savantul italian numește s-coduri și care sunt ordonate conform unui cod care este sensul expresiv al operei și care stabilește în cadrul sintaxei gradațiile tensionilor operate după aceste s-coduri.

Coduri structurale

Codul armonic, coduri extraarmonice

Expresia armonică a unei opere este determinată de tensiuni armonice rezultate în urma unei sintaxe ce se desfășoară după un cod armonic

Acest cod este înscris stuctural în mecanismele apratului vizual al omului ca "produs natural,,. Direcția structurală de adresare este rezultatul existenței codului armonic care a fost descifrat din natură într-o formă matematică încă din antichitate în calitate de cod a făcut carieră în practica artistică. Câteva precizări în legătură cu acest cod sunt suficiente. Codul armonic este, din punct de vedere perceptual, imanent omului, și situat în structurile comune tuturor oamenilor în zona inconștientului colectiv, a căror activitate, după Cari Gustav Jung[24], este evidențiată de realitatea existenței arhetipurilor, pe care le numește drept "obiectivitate identică cu lumea și deschisă lumii".[25] Acest cod funcționează ca o predispoziție perceptuală ce declanșează în contact cu anumiți stimuli stări afective și reacții asociative.

Invocarea acestor structuri de receptare o găsim la Platon în dialogul Filebos, invocare legată de frumosul absolut[26]. Ea se regăsește și la analiști ai domeniului artei precum Rudolf Arnheim.[27] Codul a fost folosit de-a lungul timpului în practica artistică vizuală (compoziție) și muzicală, și chiar în textul literar[28], simplificat sau sofisticat ca formă, dar mereu cu aceași putere de adresare.

O altă dovadă a existenței codului în structurile invocate, ca fiind același pentru toți oamenii, este faptul că stampa japoneză sau

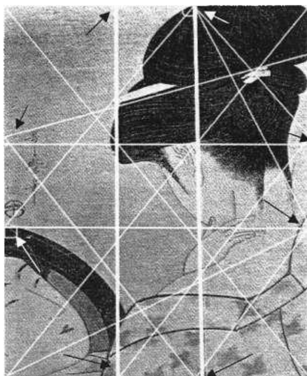


figura 3 Utamaro, *Toaleta* Paris, stampă, Muzeul Guimet

arta africană (care nu aveau legătură cu tradiția culturală occidentală) corespund structural acelorași reguli.

Prezentăm aici o analiză sumară făcută de noi pe stampa lui Utamaro "Toaleta" (imaginea 3). Săgețile indică raporturile de aur ale împărțirii laturilor cadrului, care constituie locurile structurale de "naștere" a rețelei pe care se

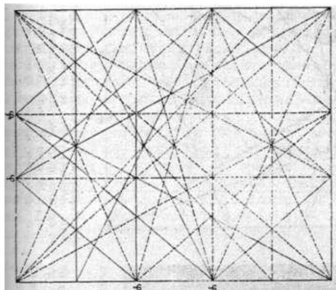
citesc traseele ce reprezintă elecţia variantei armonice propuse de Utamaro.

Roman Ingarden identifică acest cod structural în tabloul "stratificat"[29] în forma unor "imagini vizuale perceptive"[30]

Codul structural se manifestă în cadrul unui tablou sau orice poate delimita în sensul încadrării (câmp vizual, obiectiv fotografic etc.) manifestarea semnificaţiilor vizuale, în forma a ceea ce am numit <u>tensiuni</u>. Un cadru este de fapt tot formă şi se manifestă ca atare, adică este rezultatul liniilor şi unghiurilor care o alcătuiesc şi a 'raportului dintre ele, raporturi care, după cum precizam, generează o structură de rezistenţă proprie formei, structură ce condiţionează armonic (dacă raportul elementelor care o constitue este armonic) comunicarea vizuală. Ca formă de referinţă la care trebuie raportate celelalte elemente într-o relaţie de *înăuntru* nu *lângă,* adică una agresivă care-i tulbură echilibrul, cadrul are o structură armonică (chiar dacă nefigurată) peceptibilă, de tensiuni interioare, care dacă sunt neatinse, nu reacţionează. Invocându-1 pe Kandinsky, Arnheim vorbeşte despre tensiuni şi direcţii[31] în termenii dinamicii unui tablou (cadru). Această dinamică perceptibilă a cadrului se declanşează şi se manifestă, în momentul în care este introdus un element, într-o mişcare de echilibrare, de încercare de a-şi găsi starea de dinainte. Fenomenul perceptual se întâmplă în aparatul receptor al destinatarului datorită faptului că nu este respectat codul şi cerinţele lui armonice de echilibru, iar acest fapt produce zgomot şi astfel, nelinişte. în alţi termeni, tensiunile seamănă cu ceea ce Umberto Eco identifică, în legătură cu textul, drept o

"întrebuinţare a structurilor unui limbaj opusă legilor probabilităţii de care este reglementat din interior"[32]. Descifrarea codului a însemnat, din perspectivă profesională, folosirea lui în actele de comunicare într-o formă scopică, altfel spus <u>evidenţierea pe suport a unei reţele de linii ordonatoare care-1 semnificau, deja arătată mai</u>

sus.[33] Charles Bouleaux le prezintă ca pe o geometrie secretă a pictorilor (imaginea.4)



imaginea 4

Structură prezentată de Charles Bouleaux ca fiind folosită de Durer pentru lucrarea *Viaţa Fecioarei înălţarea.*
Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p.108

în literatura şi practica artistică ele apar, ca variante expresive (formale) ale aceluiaşi cod, ca secţiune sau număr de aur (Ghyka[34], Bouleaux, Radian[35], Livio[36] etc), consonanţe muzicale (Bouleaux[37]) sau numite altfel: şarpante, structuri etc. Operaţionalizarea lui în ceea ce priveşte culoarea este notorie la Itten,[38] iar încercările făcute pentru operaţionalizarea lui cromatică datează de la Goethe[39]. Teoria armonică a culorilor a lui Johannes Itten este construită pe structura acestuia, sub acoperirea fiziologică a lui Hering[40] care atribuie o stare de echilibru optico-psihic

perfectă unei articulări cromatice armonioase pe care o condiţionează riguros. Influenţa codului este atât de puternică încât determină apariţia contrastului simultan[41], adică dacă ochiul nu îşi satisface starea de echilibru menţionată mai sus modifică percepţia culorilor, ca şi în cazul dinamicii şi tensiunilor imanente formelor.

Din perspectiva varietăţii foarte mari de expresii artistice existente trebuie amintit un lucru şi anume: acest cod este strict armonic şi corespunde plăcerii optico-psihice ca rezultat al capacităţii lui de a declanşa o reacţie corporală şi mentală pozitivă.

Problema care apare în acest caz este aceea că un fapt de comunicare artistică nu transmite neapărat un mesaj armonic. Armonia este doar o variantă în cadrul expresiei artistice, dar această existenţă structurală a ei, de dinaintea conştientului ca o cauză a dependenţei omului de frumos, situează mesajul armonic ca punct de referinţă pentru celelalte iar nerespectarea lui poate însemna în cadrul comunicării artistice două lucruri:

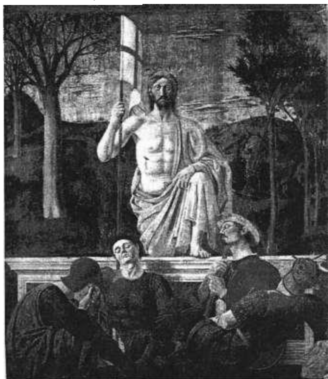
1) greşeală - caz în care apare simptomul[42] (Sebeok) care indică existenţa greşelii ca o cauză a zgomotului[43] datorat neconcordanţei dintre cod şi informaţie, ceea ce poate însemna o informaţie greşită sau confuză sau o informaţie care se referă la faptul că mesajul este greşit în termenii performanţei;

2) propunerea unui nou cod care să reordoneze elementele El şi E2, conform definiţiei lui Eco[44] care spune că un functiv poate intra în corelaţie cu alte functive şi dau naştere la o funcţie semn diferită (cu precizarea că această nouă funcţie semn se va defini în raport cu tensiunile armonice la nivelul codului nu a s-codurilor, iar ceea ce nu se schimbă este indicaţia semică a El).

Din punctul de vedere auctorial al personalizării codurilor, nu trebuie confundat codul personal extraarmonic cu ceea ce, de regulă, în limbajul curent se numeşte *stil,* şi reprezintă varianta personală atât pentru codurile armonice cât şi pentru cele extraarmonice. Stilul angajează discuţia mai mult în termenii performanţei iar

distincţia armonic - expresiv în cei de plăcut - neplăcut, sau mai specios estetic - cognitiv (în felul în care esteticul este legat de plăcere).

Din perspectiva delimitată de direcţia structurală, relaţia dintre cod şi tensiuni apare în felul următor: cadrul reprezintă o reţea de tensiuni originare care poate ordona tensiunile rezultate din relaţiile El şi/cu E2 şi pe cele ale acestora cu cadrul după două coduri: 1) cel armonic, unde tensiunile se păstrează în acelaşi câmp semantic cu cel originar (la nivelul operei); 2) cel extraarmonic, care propune câmpuri semantice diferite (la nivelul operei) cu precizarea făcută mai sus despre faptul că semnificaţia proprie la nivel El nu se modifică. Ca semne, vorbind structural şi nu relaţional, El condiţionează precizia semantică a reprezentării (E2 sau icon) şi nu



imaginea 5

Piero della Francesca, "învierea" Pinacoteca din Sansepolcrol463-1465 frescă

De exemplu, reprezentarea christică pe direcţie verticală, în lucrarea lui Piero della Francesca "învierea" (armonică), face referire semnificativă la dimensiunea lui sacră, iar cea orizontală, din tabloul lui Hans Holbein "Corpul lui Christos mort în mormânt"(extraarmonică), la cea phiturgică.



imaginea 6

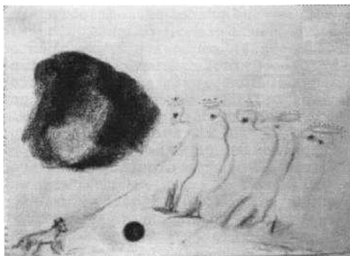
Hans Holbein, *Corpul lui Cristos mort in mormânt,* Öffentliche Kunstsammlung, Basel, ulei pe lemn 30,5x200cm

Dintr-o perspectivă operaţională a relaţiei *cod - vocabular(El) - operă,* în contextul distincţiei armonic-extraarmonic, relevăm următoarele aspecte:

1) existenţa codurilor armonice atât la nivelul operei cât şi la cel al vocabularului (El);

2) posibilitatea propunerii unui cod extraarmonic se poate face doar la nivelul operei, nu şi la cel al vocabularului (El), şi aceasta numai în condiţiile raportării la cel armonic ca punct de referinţăde către antici şi a aplicării acestei descifrări într-o formă vizuală drept cod pentru reprezentările artistice.

în ceea ce priveşte codurile structurale extraarmonice acestea pot fi constituite ca propunere auctorială de ordonare vizuală a elementelor El şi E2 pe un număr foarte mare de variante structurale, practic nelimitate, în măsura în care propunerea de noi structuri extraarmonice este posibilă (imaginea7). Ca prezenţă importantă în arta contemporană a unei astfel de propuneri este repetiţia la nivelul elementelor E2 care apare clar în lucrările lui Andy Warhol, caz ce va fi studiat separat în capitolul acestei lucrări care tratează repetiţia şi modulul.



imaginea7

Coduri relationale

în mare, codurile relaţionale se constituie pe propunerile relaţionale din cadrul programelor artistice asumate ia nivelul autorului, sau al unui grup de autori.

Ideea; tema; programul.

Nimeni nu poate explica logic complet mecanismul de apariţie a unei idei în mintea unui autor. De obicei se discută această problemă în termenii inspiraţiei şi intuiţiei, care conţin în ei presupoziţia hazardului. Mai noile definiţii date hazardului, ca întâlnire de reţele cauzale[45], pot explica doar la nivelul unei constatări existenţa acestui fenomen (adică nu pot administra până la capăt fenomenul dintr-o perspectivă logic-deterministă).

<u>Astfel ideea unei lucrări</u> poate apare, întâmplător, de la ceea ce se declanşează în urma

unor percepţii optice cum poate fi modelul aşezat "în poză" la şcoală sau o temă, propusă didactic sau ca lucrare comandată, sau poate apare spontan determinată de ,,orice" fapt vizual. De asemenea poate apare fără condiţionări vizuale perceptuale, ci doar mentale, în legăură cu ceea ce putem numi "cultura vizuală" a autorului. în cultura vizuală intră tot ce am văzut de la naştere, precum şi totalitatea reprezentărilor pe care le avem despre noţiunile mai mult sau mai puţin abstracte (reprezentarea unui balaur, sau a unei acţiuni povestite în cuvinte, sau a unei metafore etc.)

Tema unei lucrări înseamnă la nivel auctorial, în general, administrarea profesională a ideii, dar mai mult legată de conţinutul lucrării şi mai puţin de rezolvarea formală. 0 dată ce este enunţată , tema poate funcţiona consensual ca un cod ce asigură (din punctual de vedere al conţinutului) încifrarea din perspectivă auctorială sau decifrarea din perspectiva lectorială. Ea poate fi mai apropiată sau mai depărtată de convenţiile general umane, în sensul în care din punct de vedere cognitiv este mai mult sau mai puţin personală, (teme religioase ca în Renaştere, sau teme profesionale cum este cazul picturii constructiviste etc.).

Programul

Programul este o deja intenţie estetică sistemica, care funcţionează ca un cod relevant în ceea ce priveşte atât codificarea cât şi decodificarea operei sau a *corpusului* artistic auctorial. Adică hotăreşte ordonarea sintactică a elementelor conform unui cadru de referinţă. Poate fi asumat în grup în forma manifestelor (sau nu în forma manifestelor) sau poate fi asumat la nivel individual. în amîndouă cazurile programele pot fi declarate sau nedeclarate.

Programul individual

a) Programele <u>individuale declarate</u>: de exemplu programul iul Boltanski'[1b] care-și declară public codul în care pot fi "citite" instalațiile lui constituite din obiecte care au aparținut copilăriei sale și care pot fi înțelese în urma cunoașterii acestui cod[4]'. Boltanski de fapt stabilește declarativ precizia semantică a materialului pe care-1 folosește simbolic, prin invitația propusă publicului de a retrăi, într-o "mecanică" proustiană[48] obiectuală[49] (remarcată de Danto), sentimentul copilăriei, dar nu în sensul nevinovăției pe care o presupune acest sentiment ci, într-un 'sens pseudo-cognitiv, în forma unei reflecții filosofice (mai mult existențiale) asupra trecerii timpului și asupra morții.[50]

lb) Forma <u>individuală nedeclarată</u> se constituie din ceea ce Danto numește în legătură cu o posibilă interpretare a operei fotografice a lui Jeff Wall "corpusul cunoscut al artistului"[51], altfel spus din opera, sau din părți ale operei unor artiști, în cazurile în care un artist se manifestă expresiv conform mai multor coduri sau în felul în care s-au manifestat mulți artiști.

Această diferență este observabilă între artiștii care lucrează sub instanța unui program coerent conceptual (cum ar fi de exemplu Christo care "împachetează" tot, Cesar a cărui manifestare expresivă stă în marea ei parte sub semnul "compresiei", sau Vanessa Beecroft care costumează femei ca "personaje") și cei care au demersuri artistice distincte din acest punct de vedere (al expresiei ca un *corpus* vizibil). Distincțiile sunt vizibile mai ales la artiștii cu perioade „diferite" ale creației, cum este cazul lui Brâncuși (perioada "rodiniană" și cea „postrodiniană") și mai puțin la cei cu expresie eclectică cum este cazul lui Gerhard Richter care propune publicului de la expresii "realiste" fotografice (imaginea 6) la cele abstracte (imaginea 7). Această exprimare poate fi

interpretată în totalitate ca program ce defineşte un *corpus* instabil şi este de fapt o asumare experimentală postmodernă a picturii în forme "tradiţionale" dintr-o perspectiva în care mai multe forme pot transmite de fapt acelaşi conţinut.

Cele două opere (imaginea 6 şi imaginea 7) sunt operele aceluiaşi artist Gerhard Richter şi, împreună cu alte picturi la fel de diferite, reprezintă *corpusul* lui artistic.



Gerhard Richter, *Ema, Nud coborând scara,* 1966, muzeul." Ludwig, Cologne.

imaginea 6



Gerhard Richter, *Korn,* 1982. ulei pe pânză, 98 1/4 x 78 3/4 inches. Solomon R. Guggenheim

imaginea 7

Precizarea care trebuie făcută este cea cu privire la distincția dintre cod (program) și variante ale codului (cazul Picasso) sau cea dintre performanță și lipsă de performanță (schimbare de cod pe care René Magritte o denumește evaluativ în creația sa "la période vache").

0 denumire tradițională a acestui cod personal - din partea cealaltă a mesajului, cea a lectorului (adică cea percepută la nivelul expresiei sau mai corect spus al expresivului)- cu extindere (deși ușor forțată, mai mult ca sintagmă) și asupra grupului(denumind de fapt un current), este cea de "stil". Putem vorbi de exemplu despre stilul lui Picasso sau stilul impresionist. Este important de menționat faptul că atitudinea artistică postmoderna neagă stilul ca perfomanță profesională expresiv-individuală, tocmai datorită antiprofesionalizării sau mai târziu a indiferenței față de profesionalism (în sensul standardelor interne instrucționale tradiționale) care este caracteristică spiritului postmodern.

Programele de grup

a) cele declarate în forma manifestelor, cum este cazul mișcării Dada, sau Fluxus etc, sau dacă privim înapoi în istorie, toate cele conștient constituite, în general ca rezultat al mecanismului "modern" de revoltă, ca reacție la alte curente cum sunt Barocul ca reacție la Reformă, Romantismul la Clasicism etc, sau acele curente postmoderne care, asemănător celor mai vechi, propun coduri convenționale la nivelul expresiei, cum sunt: *happening-ul, performance-ul,* instalaționismul, pictura discursivă etc.

Manifesto


Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Manifesto Fluxus a lui George Manciunas:

b) <u>declarate mai târziu</u>, după constituire, sau <u>nedeclarate ca atare</u>, constituite ca urmare a unor shimbări de paradigmă culturală ce se manifestă la nivelul elementelor de limbaj folosite de către artişti, inclusiv noile medii de expresie artistică, care pot defini distinct un program sau altul *(Pop* art-ul, Impresionismul,Instalaţionismul etc).

Auctorial vorbind la fel cum orice lucru sau fapt poate constitui <u>tema</u> pentru manifestările artistice expresive, fără să condiţioneze ca elecţie valoarea sau reuşita discursului la fel programul se poate constitui în legătură cu lucruri şi fapte diverse. Astfel dacă programul impresionist declarat asuma la nivelul reprezentării o miză "atmosferică" iar cel intim mai puţin declarat asuma la nivel tehnic o miză ştiinţifică, anume cea a administrării culorii de către fizică prezentă în practica "diviziunii tonului", programul gestualist (Pollok, Mathieu etc.) lasă liberă, din punct de vedere programatic, capacitatea expresivă "fizică" a

gestului care trebuie să împlinească, o dată ce este accesat, faptul artistic.

A propos de această diversitate, este important faptul că programul poate fi fundamentat atât tehnic cât și conceptual, cu o miză expresivă atât retinală sensibilă cât și una comprehensivă și în funcție de asta poate determina un sens expresiv al operei ce se manifestă sau ca adresare retinală sau ca adresare conceptuală. Elecția "expresiei conceptuale" și abandonarea celei retinale reprezintă turnanta produsă de mișcarea Dada și îmbrățișată cu entuziasm mai ales de arta de după anii '60 ai secolului XX. Precizarea care trebuie făcută este aceea că aceste adresări există de obicei împreună în orice discurs vizual, cu voia sau fără voia autorului dar interesul nostru este de a releva nu zona
obscură semantic a unui fapt artistic ci felul în care se pot controla sintactic elementele folosite într-o exprimare vizuală care urmărește prioritar un sens expresiv unitar ca împlinire a unui program propus și urmărit la nivelul intenției. Manifestăm acest interes și în același sens programatic și față de temă dar considerăm că, din punct de vedere constructiv, mecanismul de condiționare expresiv al cadrului pe care-l presupun atât tema cât și programul funcționează la fel, cu precizarea că tema poate fi impusă în timp ce programul este rezultatul unei determinări intime sau al unei elecții, amândouă la fel de personale. Diferența este, din perspectivă programatică, aceea că programul se manifestă mai ales la nivelul corpusului artistic sau măcar în legătură cu acesta (în cazul unui corpus artistic eclectic), iar tema este un program care hotărăște conceptual ordonarea elementelor la nivelul unei lucrări.

în legătură cu schimbările expresive apărute în arta de după jumătatea secolului XX, amintite mai sus, trebuie spus că nu încercăm să avansăm ideea apariției programului conceptual în arta vizuală la momentul Dada, în secolul XX. Concept există în artă dintotdeauna, în ciuda

catalogărilor kantiene , dar a fost mult timp "ascuns" sub puternica atracție pe care o exercită hermeneutic ilustrativismul pe care-1 presupune reprezentarea figurativă, mai ales cea cu un grad crescut de veridicitate. Manifestarea lui puternică și asumată clar la nivelul intenției în vechime, în arta care folosea medii de expresie vizuală tradiționale, este foarte ușor de observat în cazul artei religioase din Evul Mediu timpuriu, care era mai mult mult un fel de scriere cu elemente vizuale decât pictură[53]. Adică în cazul icoanei de exemplu exista un concept exprimat într-un limbaj, mai important decât forma care-1 vehiculează, adică prioritar ca sens în intenția unitară expresivă a operei și care determina subordonarea formei

nu numai la nivelul reprezentării ci și la nivel conceptual prin transformarea însăși a ideii de frumos. Revenirea hotărâtă la o astfel de atitudine "comunicațională" (adică manifestarea prioritară a conceptului în arta vizuală) poate fi situată, în ceea ce privește arta contemporană, la momentul Duchamp și mai apoi Cage (Blak Mountin College) sau mai târziu Beuys sau Kossuth din perspectiva unei asumpții clare care nu doar schimbă ci chiar renunță la forma de adresare expresivă retinală. La nivelul intenției, adresarea retinală nu mai este investită cu o capacitate expresivă ci doar cu funcția de aparat a cărui utilitate este redusă la receptarea a unui mesaj vizual obișnuit, nu unul artistic. Diferența majoră la nivelul programului între cele două momente este aceea că: a)autorii bizantini contau pe capacitatea limbajului vizual de a vehicula expresiv un mesaj important și pe capacitatea de receptare a sensului expresiv existentă în aparatului scopic; b) avangardele nu erau de loc interesate de scopie ca vehicul al mesajului deoarece mutaseră cu totul expresivitatea la nivel cognitiv.

în general programele urmează, dintr-o perspectivă tehnică compozițională, direcțiile de tensionare intenționate pe care se construiește sensul expresiv, altfel spus după sensul expresiv unitar urmărit. Astfel ele pot urmări o expresie

armonică sau una extraarmonică cu miză perceptuală structurală sau relaţională indiferent dacă sunt individuale sau de grup şi indiferent de mediile de exprimare folosite.

Mijloace de adresare.

Definiție mijloacele de adresare vizuală artistică pe care le numim *tensiuni* sunt raporturile sintactice tensionate prezente într-un discurs artistic pe care se constituie sensul expresiv ce asigură unitatea și coerența aces~ui discurs care este opera de artă.

în cadrul limbajului vizual tensiunile se stabilesc, din perspectivă auctorială, printr-o raportare corespunzătoare unui sens expresiv urmărit a elementelor care participă la discurs. Sensul constituie codul de cifrare al operei, dar el nu este totdeauna precis stabilit de la început (ca la Boltansky de exemplu) ci poate fi modificat sau schimbat pe parcursul lucrului în funcție de împlinirea sau nu a intențiilor autorului în timpul și la momentele înfăptuirii actului artistic, adică în timpul constituirii operei.

Tensiunile corespund bineînțeles vocabularelor El și E2 care conțin elementele de limbaj ce trebuie tensionate. Astfel ele pot fi împărțite **în:**

1)tensiuni structurale ;
2)tensiunirelaționale

Tensiuni structurale și direcția structurală

Tensiunile structurale se împart în :
1)Tensiuni structurale armonice
2)Tensiuni structurale extraarmonice

Pentru o mai bună înțelegere a lor vor fi prezentate în cadrul unei alte calsificări care se referă la intențiile de ordonare ale autorului

Astfel, din această perspectivă, avem în cadrul unei sintaxe artistice două tipuri de tensiuni structurale:

1)imanente și
2)intenționale

1) Tensiunile structurale imanente sunt, din punct de vedere perceptual, rezultatul nevoii umane de bine și de plăcere armonioasă și echilibrată, în sensul în care anticii făceau distincția între acest fel de plăcere și una exaltată datorată percepției unor tensiuni extraarmonice.. Ele acționează oricum, dacă vrem sau dacă nu vrem, și pot fi zgomotoase sau nu și, în funcție de interesul pentru ele, pot fi conștientizate la nivel rațional. Această conștientizare șl administrare a lor a constituit în timp tehnica artistică de ordonare expresivă atâta timp cât standardul artistic intern important a fost armonia. în concluzie ele nu pot fi decât tensiuni armonice

2) Tensiunile structurale intenționale pot fi:

a)armonice;
b)extraarmonice.

a) Tensiunile structurale intenționale sunt armonice dacă rezultă în urma operării elecției auctoriale în posibilul armonic al suportului cadru. Ca variante armonice ele pot fi ușor percepute ca *stiluri.* Mai general, dintr-o

perspectivă istorică şi nu numai, în cazul îr. sare a existat un consens acoperitor şi direcţionant, au apărut în forma *curentelor,* dar
cu individualizările normale unei ascfel de situaţii[54].

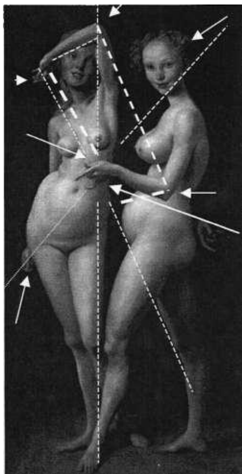
La nivelul percepţiei ele (ca şi cele extraarmonice) se traduc ca locuri, zone, direcţii, marcate prin contraste sau relaţii între elementele El şi/sau E2, care indică sensuri de "citire" (receptare) relevante semantic la nivelul reprezentării (E2), în conformitate cu intenţia, armonică sau nu, a autorului. Poate fi făcută observaţia că la pictura şi sculptura din antichitate pînă aproape de jumătatea secolului XX, (şi ca alternativă până astăzi) a păstrac în general structura armonică, indiferenc de iconografia reprezentaţională aleasă.


imaginea 7

William Klein, *Qui etes-vous Polly Magoo?* 1966. Photo.

Posibilul expresiv armonic permite, după cum spuneam, variante diferite de operaţionalizare a lor. Este evident în imaginea 7 felul cursiv în

care "curge" traseul descendent marcat de tunsorile asemănătoare ale fetelor, și de asemenea de machiajul ochilor și dungile de pe haine spre deosebire de marcarea punctată din lucrarea lui Currin (imaginea 8) de mâna din partea stânga-sus a femeii din stânga care se întâlnește cu lumina de pe piciorul femeii din dreapta sau cel ascendent marcat de mâna aproape ascunsă a femeii din stânga, cea a femeii din dreapta (care reprezintă cheia de semnificare a lucrării și trebuie să adune toate traseele de citire în acel punct) și capul ei în colțul din dreapta-sus.



John Currin, *The old fence*, 1999

imaginea 8

In cazul acestei lucrări există două trasee suprapuse. Unul este continuu, marcat de anatomia personajelor, ca un cadru pe care se suprapune cel de al doilea și care precizează
centrul de interes al lucrării. Există de asemenea o tensiune structurală între verticalitatea primului traseu și oblicitatea formei dreptunghiulare (cu sens oblic descendent) pe direcția determinată de dispunerea coatelor.

b) De asemenea, ele pot fi extraarmonice, care sunt pe de o parte rezultatul relației contrastante între elecția ce evidențiază aceste zone, locuri, direcții, și posibilul semnificant armonic al suportului cadru, iar pe de altă parte al cerințelor expresive pe care le manifestă noul cod propus. Semnificațiile rezultate în urma aplicării unui astfel de cod, vor indica dezechilibru, dar vor avea în același timp o mare magnitudine expresivă, atât în ceea ce privește relațiile între elementele El, cât și între El și E2. Această magnitudine are diferite gradații expresive (Holbein). Exaltările expresive sunt lesne de observat la lucrările realizate de către psihopați.

Trebuie făcută precizarea că, din perspectiva maladivului, ar putea fi distinsă o zonă aparte a tensiunilor și codurilor care penduleează categorial între distincțiile imanență - intenționalitate și armonic - extraarmonic. încadrarea acestora nu poate fi operată deoarece, deși nu sunt imanente, pentru că nu aparțin inconștientului colectiv care justifică existența elementelor (El), direcției și codurilor structurale, (armonice) și încadrarea tensiunilor aferente sub această instanță, nu sunt nici intenționale pentru că motivația structurală a apariției acestor tensiuni se află în inconștientul personal (analizat de Sigmund Freud)[55] sau în orice caz nu este conștientă. De asemenea, aceste tensiuni pot aparține și variantelor armonice, nu numai extraarmonice, fiind notorii cazurile de artiști exaltați,

"sinucişi ai societăţii"[56], a căror suferinţă psihică a fost evidenţiată (notată) medical şi a căror producţie artistică nu se abate de la structurile armonice, cum sunt
cazurile lui Utrillo, Van Gogh, Caravaggio, Pollock etc.

Abandonarea acestei direcţii de adresare structurală, proprie vizualului, de către artişti, şi miza relaţională "exclusivistă" care s-a instaurat în artă după turnanta Marcel Duchamp şi al lui *ready-made,* şi care a fost îmbrăţişată mai ales după anii '60 de o seamă de artişti importanţi ai secolului XX şi XXI, nu a eliminat-o din actul de comunicare vizuală. Ea şi-a păstrat şi întărit locul în alte genuri artistice cum sunt fotografia, cinematografia, teatrul, ilustraţia şi, fapt important din punct de vedere comunicaţional, s-a consacrat ca act persuasiv, în industria publicităţii, unde condiţionează pe aceleaşi fundamente structurale dinamica socială, economică, *(advertising-ul)*, politică (afişul electoral şi implicarea în propaganda media) şi culturală (media). Acest lucru este normal în condiţiile în care societatea postmodernă şi-a construit o infrastructură comunicaţională vizuală, care a înlocuit-o pe cea modernă a logos-ului.[57]

Tensiuni relaţionale şi direcţia relaţională

În cazul unui semnificant vizual, noţiunea de relaţie aduce în discuţie tot ceea ce se întâmplă între toate elementele indiferent dacă sunt condiţionate structural sau nu[58]. Problema analizei noastre este cea a tensiunilor rezultate în urma <u>relaţiilor</u> care se stabilesc între elementele El şi E2 şi în interiorul E2. Trebuie făcută distincţia între aceste tensiuni şi cele despre

care am vorbit (mai sus) și anume acelea care se întâmplă în interiorul El, care sunt de fapt condiționări imanente cadrului pe care codul structural invocat le exercită asupra El la acest nivel (al cadrului) și de aceea sunt
numite tensiuni structurale nu relaționale. Doar tensiunile structurale intenționale extraarmonice ar putea fi considerate ca fiind relaționale deoarece definirea semantică are loc în raport cu structura armonică dar din motive metodologice lesne de înțeles au fost analizate acolo. în acest caz, vom menționa ca fiind mai apropiate de o prezentare relațională gradațiile expresive rezultate în urma relațiilor apărute între structurile de citire armonice imanente și cele extraarmonice propuse. Aceste gradații urmează în general două direcții:

1) cele rezultate în urma unor exagerări ale structurilor armonice dar care acționează simultan în același fel și asupra codului, adică păstrează codul imanent deformării și deasemnea intenția de echilibru, adică ordonează totul unui sens. Ele pot fi interpretate și ca variante armonice modulare (lucrarea amintită a lui Holbein, sau friza, sau ieșirea din câmpul vizual normal adică miza pe dimensiune);

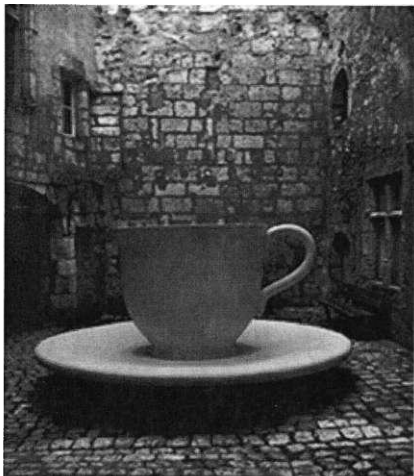
2) cele care propun coduri de citire contradictorii, total diferite de cele armonice.

De asemenea, trebuie făcută distincția dintre tensiunile structurale și cele relaționale dintre El și E2. Adică este vorba de diferența între un fapt de preluare a semnificațiilor elementelor El de către E2 și relația *dintre* El și E2. Această distincție poate fi revelată de diferențierea modului în care un element E2 se definește semantic în urma semnificației unui element El sau a relației cu acesta, adică faptul despre care aminteam mai sus că semnificația unui element El condiționează semantic un element E2, nu relația dintre ele, cum este cazul exemplului deja invocat despre ce se întâmplă în lucrările lui Piero della Francesca și Hans Holbein. Relația operează, la nivel semantic, altfel, și anume: reprezentarea unui cal alb mult deasupra unei orizontale într-un

cadru puternic vertical (datorite unei inegalităţi între laturi, care este evidentă) poate transforma o mârţoagă în Pegas chiar dacă nu are aripi (figurate la nivelul reprezentării). în exemplul cu Holbein sau Piero della Francesca semnificaţia se datora orizontalităţii şi verticalităţii iar în acest caz al pegasului se datoreză relaţiei cu verticala, orizontala şi culoarea. Pentru că dacă ar fi reprezentat pe linia orizontală ar căpăta semnificaţia unui cal cabrat, ridicat pe picioarele din spate, în nici un caz a pegasului. Diferenţa ar putea fi cea dintre a *conferi* şi *a pune în evidenţă.*

Tensiunile relaţionale dintre elementele E2 sunt cele care se stabilesc conform unor convenţii mai mult sau mai puţin generale: 1) sunt operative în cazul convenţiilor general umane cum sunt gravitaţia (nu sentimentul, ci experienţa umană a gravitaţiei care ne spune că un obiect greu trebui să stea pe sol) şi în general cele legate de experienţa umană a Realului (un cal este mai mare decât un câine, etc); 2) operează electiv, ca adresare elitistă, în cadrul convenţiilor cu grad mic de generalitate stabilite pe baze profesionale sau dintre cele care ţin de instrucţie, de preocupări, de gradul de cunoaştere şi înţelegere.

Ele operează în acelaşi fel şi anume: avem reprezentarea normală a unui scaun într-un cadru. Receptăm scaunul ca fiind un scaun obişnuit. Pe scaun apare reprezentarea unui măr uriaş din punctul de vedere al scaunului. Apare o tensiune rezultată din întrebarea care reprezentare este corectă? Mărul este uriaş sau scaunul este mic? Lângă ele apare reprezentarea unui câine, care poate fi proporţională cu scaunul sau cu mărul, cea ce linişteşte oarecum lucrurile, sau poate să nu le liniştească dacă nu este în acord cu nici una dintre ele. Un al patrulea şi al cincilea element pot tensiona sau detensiona relaţia.



imaginea 9

Paul McCarthy, *Colonial Tea Cup (Spinning Tea Cup)*, 1994-1997



imaginea 10

Comunicare vizuală de pe un tricou produs de *Hartmann boombac* care se vindea în librăria "Eugen Ionescu".

Cele două imagini (imaginea 9 și imaginea 10) sunt exemple pentru felul în care se pot tensiona relațional elementele E2. Prima imagine prezintă un caz al tensiunilor relaționale care operează semantic în cadrul unor convenții cu un grad ridicat de generalitate, cadru în care reprezentarea umană a cănii comportă o anumită dimensiune și o anumită funcționalitate ce se i poate atribui și raportat la care, "colosul" lui McCarthy, care se și învârte, cu siguranță determină tensiuni. Cel de al doilea caz de comunicare vizuală (asumată artistic sau nu) chiar dacă apare pe un produs de consum larg cum

este un tricou (sau tocmai de aceea) se adresează unui public restrâns, care trebuie să cunoască în afară de mesajul firmei Nokia "connecting people" şi de *advertising-ul* profesionist şi agresiv al firmei şi cine a fost Constantin Noica, şi eventual să recunoască în partea de jos figurile discipolilor lui, Andrei Pleşu sau Gabriel Liiceanu precum şi ceea ce s-a întâmplat la Păltiniş. Tensiunea apărută în urma modificării a două litere, deşi pare o glumă (poate părea chiar ireverenţioasă la adresa importantului filosof) aduce în atenţie o problemă acută *a propos* de relaţia dintre cultură şi comerţ.

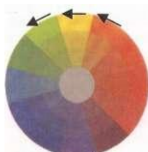
In aceeaşi zonă relaţională se mai evidenţiază un tip de tensiuni (absolut specifice, ce se manifestă şi ca relaţie extrem de sensibilă cu spaţiul) şi anume acelea care poartă semnificaţiile unui conţinut "tactil" şi care se relevă expresiv, într-un fel corporal (spre deosebire de reprezentările tactile) la nivelul "dermei" unei opere. Ele ar putea intra în categoria tensiunilor dintre elementele E2, în condiţiile în care reprezentările mentale pe care le avem despre tactilitate fac parte din convenţiile generale despre lume ca urmare a experienţei umane a Real-Realităţii la care ne raportăm în cazul 2, descris mai sus. Spre deosebire de cele care se rapoartează tactil în forma reprezentărilor, acestea au un grad ridicat de concreteţe şi corporalitate, speculat de obicei în sculptură *(Sclav murind* al lui Michelangelo şi nu numai), dar şi în pictură cum sunt tuşele împăstate ale lui Van Gogh. împlinirea lor ca miză expresiv-comunicaţională s-a întâmplat mai ales în programele informale ale adepţilor suport-suprafeţei (Alberto Burri, Jean-Pierre Pincemin, Louis Cane, Jean Fautrier, Antonio Tapies etc.)[59] care au exploatat la maximum această relaţie tactilă (nu ca reprezentare a materialului ci ca redare

corporală materială). Dacă Van Gogh a făcut-o pentru a substanţializa corporal semantica structurală a liniei în sensul unei senzualităţi reprimate care-şi găseşte împlinirea în

abstracție, grupările suport-suprafață au exploatat-o într-un fel și cu o miză obiectuală care aproape că a scos arta din zona "fantasmelor" (unde o ținea reprezentarea) și a împins-o pe un drum care s-a "desfăcut" apoi în direcții diferite - noile réalisme franceze[60] (Arman, Klein, Cesar); „naturile statice" ca "tableaux **pièges"[61] ale lui Daniel Spoerri;** *fake-urile* **lui Claes Oldenburg[62]; "dantonienele"[63] cutii Brillo ale lui Warhol;** substanțialitatea lui Beuys[64] etc. - toate reclamând într-un sens denunțător "minciuna" și "inutilitatea" reprezentării. Discuția se situează, în acest caz, la nivelul tensiunilor ca mijloc de comunicare, nu la nivelul referinței unde obiectul sau tactilitatea și tensiunile aferente lor ca relație convențională generală, sunt doar o parte a semnificațiilor care direcționează sensul operei.

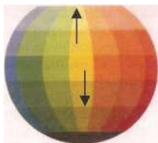
Culoarea

Din perspectiva tensiunilor, culorile se manifestă semantic ca urmare a relaţiilor pe care le stabilesc ca elemente El 1) între ele şi cu celelalte El; 2) cu ele însele, adică cu dimensiunile lor; 3) cu elementele E2. Este de menţionat faptul că orice culoare se pcate manifesta pur structural doar într-un singur caz şi anume: când în cadru există o singură culcare care înlocuieşte albul iniţial presupus al suportului (Lucio Fontana) situaţie în care "miza" semantică cromatică este una structurală (adică se fundamentează pe o reacţie perceptuală scopică declanşată de un câmp monocrom uniform, de exemplu roşu). Restul tensiunilor pe care le determină sunt de natură relaţională chiar şi în cazul în care direcţia de adresare este cea structurală (retinală)[65]. De aceea am cosiderat oportună analizarea lor în acest moment al lucrării. Dacă în cazurile 1 şi 3 "mecanica" generatoare de tensiuni este în cea mai mare parte identică cu cea prezentată deja, în ceea ce priveşte 2 trebuie făcute câteva precizări de ordin tehnic chiar dacă scopul lucrării nu este unul de teorie a artei.



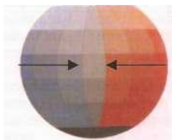
Circumferinţa cercului arată ceea ce numim ***tentă***

imaginea 1



Axa sus-jos arată ceea ce numim *valoare*

±maginea2



De la dreapta și de la stânga spre mijloc se pot observa *strălucirile*

imaginea 3

Dintr-un punct de vedere auctorial tehnic, orice culoare are trei dimensiuni: tenta, valoarea și strălucirea. Culorile pe care le-am prezentat în legătură cu vocabularul El sunt de fapt culorile spectrale (curcubeu). Ele sunt definite de tentă ca fiind roșu, orange, roșu-orange, albastru etc. (imagineal). Valoarea le situează între alb și negru, în conformitate cu o scară de griuri care corespunde cu proprietatea lor care stabilește cât de închisă sau deschisă este o culoare -dacă ar fi fotografiate alb-negru- (imaginea 2) iar strălucirea (imaginea3) le distinge ca fiind spectrale sau cu diferite grade de tulburare (roșu spectral foarte "aprins" și un roșu palid).

Semnificațiile pe care acestea le poartă sunt modificabile la nivelul expresiei, în interiorul culorii, de relațiile ce se stabilesc între cele trei dimensiuni. Astfel, "dinamica" semantică tensională a unei culori are, înaintea unei mișcări de extensie pe care o presupune orice relație cu alt element El sau E2, fie el și altă culoare, una de intensie către relația cu propriile dimensiuni. Această relație definește de

exemplu, la nivelul semnificantului, semnificația "strălucitoare" sau „bolnavă" pe care o poate avea culoarea pe care tenta o definește ca fiind galbenă. Modificările pot ajunge până la anularea semnificației inițiale a culorilor, cum este cazul galbenului, care, la un anumit grad de tulburare pierde total strălucirea luminoasă spectrală și se îndreaptă spre zona bolnăviciosului. Precizările făcute, de natură mai mult tehnică, se referă la ceea ce în mod normal se întâmplă într-un moment premergător existenței plenare a operei și anume cel al construirii elementelor de limbaj (practic al vocabularului, adică alegerea unei anumite culori cu o relație căutată între tentă, valoare și strălucire) la care vom mai face referire în lucrarea de față. Ceea ce este relevant la acest fapt, cu privire la tensiunile relaționale, este condiționarea pe care o presupune, la nivelul relației descrise, în sensul în care semnificațiile depind de sintaxă, nu ca sumă a semnificațiilor elementelor ci ca rezultat al articulării lor conforme unui cod. Din această perspectivă lucrurile se întâmplă asemănător cazului deja analizat și anume cel al cadrului, și a rețelelor armonice imanente lui. Astfel, avem raportat la echilibrul armonic aceleași condiționări, doar că în ceea ce privește culoarea ele se manifestă nu la nivelul unor rețele ci la cel al relației dintre culoare, cantitate[66] și calitatea ei (strălucire)[67]. în cazul culorii, varianta armonica "originară" ar putea fi considerată cea în care pe suprafață există ceea ce în limbaj de atelier se numesc culori primare roșu, galben si albastru[68] în cantitățile pe care le presupune armonia[69] și în forma lor "curată", adică plat, fără modificări față de varianta spectrală, în ceea ce privește cele trei dimensiuni, altfel spus în satarea lor de echilibru semantic originar. Orice intervenție asupra acestei stări atrage (ca și în cazul formei cadru) o nevoie de echilibrare care de această dată necesită modificarea tuturor celorlalte culori în funcție de schimbările apărute ca urmare a intervenției. Din punct de vedere cromatic armonic (și nu numai) opera de artă poate fi prezentată ca un mecanism alcătuit din roți

dințate care presupune faptul că: orice "acțiune" ce se exercită într-un loc antrenează mișcarea întregului, care schimbă poziția roților. Adică tot armonic poate fi un ansamblu alcătuit nu doar din trei culori spectrale, ci din oricâte (tentă) și oricât de tulburate (strălucire) sau deschise (valoare), dacă relațiile care se stabilesc între ele respectă codul armonic, enunțat de Itten în forma complementarității, corespondent ca principiu armonic fundamentat pe contrast și "echilibru de forțe"[70], cu cel al anticului Heraclit din Ephes[71]. Mecanismele pe care le determină codul sunt mult mai complexe pentru că implică specificități scopice cum este simultaneitatea[72] deja invocată mai sus, (și care presupune corecții de felul celor efectuate de antici asupra grosimii coloanelor), dar din punctul de vedere al lucrării de față (care nu face o analiză tehnico-profesională artistică din perspectiva standardelor interne ale vizualului) relevant este, după cum spuneam, faptul că tensiunile cromatice sunt, cu excepția menționată, rezultatul relațiilor (în felul în care au fost descrise). Orice ieșire din armonie se supune categorial distincțiilor operate mai sus și în ceea ce privește un posibil cod extraa'rmonic.

Tot ca relații între Elși E2 pot fi privite și toate poziționările conforme cu "cerințele" armonice ale cadrului expuse mai sus ale unor reprezentări realiste cu un grad ridicat de "veridicitate" rezultat în urma unei comparații cu realul. Adică orizontala reprezintă cu adevărat solul, nu numai îl semnifică, iar calul este prezentat "fotografic" în orice poziție cu condiția să aibă gradul de veridicitate necesar, în aceste cazuri tensiunile care pot apărea sunt cele structurale, se pot încadra în oricare dintre tipurile de tensiuni structurale prezentate mai sus și dacă nu sunt bine ordonate pot fi extrem de zgomotoase. 0 astfel de precizare trebuia făcută pentru că nu orice imagine cu un grad important de veridicitate poate comunica un mesaj artistic sau altfel spus veridicitatea nu este un mijloc de comunicare propriu artei decât asumat ca

semnificaţie a ceva, sau ca suport pentru ordonări cerute de mesajul pe care îl poartă.

Distincţia între simpla "veridicitate" (figurativ netensionat) şi imaginea cu tensiuni ordonate sintactic conform unui cod care asigură transmiterea unui mesaj (intenţional sau nu), adică cea care se înscrie într-un fapt de comunicare vizuală asumând scopia ca limbaj comunicaţional, defineşte distincţia, invocată mai sus, dintre expresie şi expresivitate. Expresivitatea, astfel constituită pe tensiuni, nu este proprie doar exprimărilor artistice, după cum vom vedea în capitolul II în legătură cu publicitatea, dar este o condiţie a comunicării artistice.

Expresivitatea

Definiție Expresivitatea este o interfață specifică de comunicare artistică ce se fundamentează pe tensiunile rezultate din construcția sintactică și care poartă sensul expresiv unitar al operei.

Mai întâi, este important de precizat felul în care abordăm conceptul de expresivitate, des invocat în discursul despre artă, dar folosit de obicei cu un sens ambiguu, în legătură cu *expresia artistică, polisemia, conotația* etc, fără precizările care să-1 obiectiveze din perspectiva unei operaționalizări ca instrument de lucru. Pornind de la o afirmație a lui Gheorghe Achiței care spune: "<Expresiv> vrea să însemne ceea ce își dezvăluie, lesne, la nivelul înfățișării sale inconfundabile, informația de care dispune, mesajul pe care îl vehiculează, semnificația pe care o poate avea"[73], considerăm expresivitatea sau expresivul o "interfață" de comunicare specifică, ce se naște din interiorul expresiei căreia i se adaugă (ca interfață)—, pe nivelul căreia se activează comunicațional binomul semn-simbol. Trebuiesc făcute trei precizări importante, și anume:

1) activarea semn-simbol-ului (la nivelul acestei interfețe) este făcută de către mijloacele de comunicare artistică, care sunt tensiunile (structurale și relaționale) despre care vom vorbi în continuare;

2) în funcție de tensionarea elementelor de limbaj, expresivul presupune gradații diferite în ceea ce privește magnitudinea (expresivă),

fapt ce angajează, pe de o parte, un discurs în termenii elecției sau performanței auctoriale, și pe de altă parte în cei ai performanței expresive ca dat obiectiv sau ca atribut al semnificantului (poate fi natural, de exemplu un apus de soare sau un copac), sub instanța operei (implicând și semnificantul natural sau cel utilitar) sau sub instanță lectorială;

3) din punct de vedere comunicațional, ca reușită sintactică a coerenței unui mesaj, expresivitatea unei opere definește un câmp semantic propriu în ceea ce privește sensul mesajului pe care-l numim sensul expresiv unitaral oprei fapt • datorat condiționărilor lui tensio'nal-structurale, nu celor reprezentațional- ilustra-tive.



imaginea 1



imaginea 2

Minai Tarași, *My sparkle in your eyes it' sgonne?*[75], Fotografie digitală, 90x100 cm.

Imaginea 1 și imaginea 2 ar putea ilustra (deși doar metodologic) diferența dintre expresie

și expresiv. Tensionarea portretului (prin creșterea contrastului) în zonele clin jurul ochilor și gurii transformă o reprezentare (expresie), a cărui conținut comunicat • este în termenii lui Nelson Goodman[76] doar explicativ nu denotativ[77] (doar semn convențional instituit, nu ca binom semn-simbol, în sensul în care o poate face o fotografie de pe un act de identitate care, împreună cu datele personale, ține locul persoanei respective) într-o reprezentare care pune problema în alți termeni, și anume cei ai semn-simbolului (expresivă). Adică' adaugă o componentă (în acest caz afectivă) ce devine mai importantă ca mesaj decât simpla evocare a identității administrativ-convenționale. Din punctul de vedere al distincției dintre general și particular această componentă afectivă, care poate fi interpretată ca fiind personalizarea portretului, se referă de fapt (simbolic) la afectivitate din perspectiva în care aceasta este o capacitate structurală general umană (înainte de orice cogniție) și este "recognoscibilă (atât conștient cât și inconștient sau reflex) ca fapt existențial legat de experiența vitală general umană. Operaționalizarea semantică prezentată aici este aceea în care tensiunile transformă expresia în expresivitate printr-o mecanică de semnificare în care un semn particular (în cadrul portretului ca semnificant) tensionat deplasează generalul (convențional și apartenent la o cultură sau alta în sensul în care aproape toți oamenii au acte de identitate) de pe semn (ca semnalizare convențională administrativă a identității) pe capacitatea de evocare pe care o are simbolul.

0 discuție despre tehnica compoziției în termenii semioticii și ai hermeneuticii poate părea ciudată sau nelalocul ei dar avem în vedere faptul că în arta contemporană singurul
lucru ce poate transforma un obiect în operă de artă este operaționalizarea tensionată a simbolului ca tehnică de sintaxă artistică. Astfel cazul Duchamp sau „citatul artistic" apropriaționist pot fi înțelese ca rezolvări sintactice artistice nu ca glume care au făcut

carieră anecdotică în arta sau ca manifestări extraartistice, sau mai rău ca gest curajos care, prin scandalul provocat, a atras promoțional atenția asupra unui autor ca Duchamp.

Cercetate cu atenția pe care o merită o operă de artă, aceste manifestări (ca și altele de acest fel) ele se pot arăta în acest fel , ca opere de artă, nu catalogate ca ciudățenii. Justificarea acestei perspective a fost de altfel făcută de felul în care s-a developat arta după ele până azi. De exemplu în cazul pisoarului duchampian, elementele de limbaj ale discursului artistic nu se rezumă doar la pisoarul ca atare ci sunt două elemente E2 care se manifestă tensional ca relație pe care pisoarul o are '-cu tradiția artistică. Altfel spus, opera nu este numai obiectul ca reprezentare obiectuală a funcțiilor lui ci obiectul ca reprezentare autosemnificantă și toată arhiva artistică care constituie cadrul ei relațional ca un al doilea element E2. Atâta timp cât i se modifică funcționalitatea de la cea pentru care a fost artef actualizat la cea reprezentativă pisoarul funcționează ca reprezentare, ca expresie a "ceva". în acest sens, o analiză la nivelul reprezentării a posibilului semantic în zona semn-simbolului, ar releva faptul că pisoarul poate semnifica un WC adică nu obiectul cu destinația lui precisă și caracteristicile lui materiale (porțelan, formă industrială dedicată unui anumit act biped, receptacul pentru lichid, cuplat la o canalizare etc.) ci locul de ușurare a prea-plinului intern ca act fiziologic general uman, în orice forme și în orice locuri, inclusiv bucolica cutie de scânduri sau tufișul care oferă protecția anti-scopică necesară, precum și actul fiziologic în sine.

Dar nici aceste semnificații nu l-ar putea situa în zona artei. Arthur Danto discută această problemă[78] din perspectiva a două lumi, *(lumea asta; lumea cealaltă)*[79] care într-o "cuplare" corelativă, ce l-ar satisface pe deplin pe Eco, devin functive ale unui proces de semnificare în care o expresie tensionată a uneia o poate semnifica pe cealaltă. Dacă miza argumentației lui

Danto este una interpretațională, miza noastră este una relațională adică cea a tensiunilor. Diferența este cea dintre se *poate* și *este.* Avem lumea obiectelor banale și pe cea a operelor de artă. Corelarea lor, adică pisoarul dus într-o expoziție de artă, ca semn (înlocuitor al unei opere de artă) produce (indică) o tensiune puternică între - ceea ce spuneam mai sus funcțiile pentru care a fost făcut, în lumea lui, și funcțiile pe care i le conferă lumea artei, pe care trebuie să o semnifice.

Tensiunea ca mijloc de semnificare (sau de articulare sintactică relevantă semantic în ceea ce privește sensul) apare aici, nu la nivelul pisoar-opere de artă, ci la nivelul lumii obiectelor uzuale și a lumii tradiției artistice, dar nu într-o relație formă-conținut ci o relație cadru-element, în care amândouă sunt formă (expresie, elemente E2) iar conținutul' semnificat este posibilitatea ca ele să existe în acest fel, altfel spus conținutul este relația dintre ele, sau mai precis o anumită relație între om și lumea din jurul lui, relație în cadrul căreia producția și consumul de artefacte "banale" constituie o preocupare la fel de importantă (dacă nu mai importantă) ca și preocuparea pentru cele spirituale. Din punct de vedere tehnic, este o tensiune de tip relațional între elementele E2, între arhiva culturală (ca o convenție generală) și WC. Adică autosemnificarea lui ca WC (produs în serie) nu este semnificația operei ci participă tensionant în relația cu arhiva culturală. La fel se întâmplă în cazul citatelor artistice unde miza expresivă este retensionarea sintactică relațională a unor opere care au un statut artistic câștigat în mod tradițional.

Revenim la o analiză tehnică în ceea ce privește transformarea din expresie în expresivitate, sau mai bine spus evidențierea felului în care expresivitatea se adaugă unei expresii „obișnuite". Acest fapt are în vedere și o situare corectă , din perspectivă auctorială, a importanței „veridicității" (despre care am vorbit mai sus) în desfășurarea unui act artistic. Teoriile despre arta ca fapt de reprezentare

mimetic, în sensul în care a fost administrată ideea platoniciană a *mimesis-ulul* nu este valabilă, credem noi, nici în perioada în care arta a folosit o reprezentare foarte asemănătoare cu realitatea naturală. Şi atunci miza expresivă artistică a a fost alta, doar consensul formal era cel veridic. Dovada este faptul că o dată cu apariţia fotografiei artiştii au renunţat la mimetism (în felul copierii) ca scop expresiv artistic.



Imaginea 3



imaginea 4



imaginea 5

Minai Tarași, *D.N.Z,* Fotografie digitală, 100x70 cm.

Imaginile 3, 4 și 5 exemplifică gradațiile expresive în funcție de intensitatea și dirijarea eclerajului, care transformă un document într-o exprimare artistică (în felul prezentat mai sus).



imaginea 6



imaginea 7

Fotografie a filosofului Jiirgen Habermas.

Fotografia lui Jiirgen Habermas din imaginile 6 și 7 (p.12) exemplifică felul în care se poate "indica" un sens urmărit rațional (anume cel al preocupărilor intelectuale) prin tensionarea contrastantă a unei anumite zone (cea a capului) a fotografiei. (Acest exemplu, este pur metodologic, nu implică în nici un fel rezolvări artistice).

Mai relevantă, dintr-o perspectivă artistică, este o analiză făcută pe lucrările lui Marcel Duchamp (imaginea 8) sau Marțial Raysse (imaginea 9) ori Andy Warhol (imaginea 10,).



imaginea 8

Marcel Duchamp *Mona Lisa : LHOOQ* ,1919.detaliu.



imaginea 9

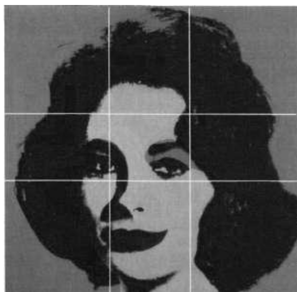
Marţial Raysse, *Peinture haute tension,* 1965, tehnică mixtă şi neon pe pânză, 162x5x97,5 cm.

Avem în vedere tensionarea ca procedeu tehnic ce implică atât adresarea retinală cât şi cea conceptuală ce are în vedere arhiva artistică ca element E2, **despre care am vorbit mai sus.**

în imaginea 8 **putem observa ceea ce este de fapt o retensionare (reexpresivizare) pentru schimbarea sensului de citire a mesajului (conţinutului). Demersul este unul dadaist, de reevaluare a arhivei culturale pentru redefinirea fenomenului artistic, şi a făcut carieră în practica artistică modernă.**[80] **Din punct de vedere comunicaţional artistic, mustaţa Giocondei (joacă practicată de copii în mod frecvent) nu este (neapărat) un gest ireverenţios la adresa lui Leonardo, <u>indiferent de intenţia declarată</u> a lui Duchamp (interpretare frecventă, datorată unei "descifrări" a acesteia drept o ironie la adresa presupusei homosexualităţi a lui Da Vinci pornind de la sensul pronunţiei literelor LHOOQ -** *elle a chaud au* **cui-**[81]**), ci aduce în atenţie o atitudine a avangardei dada-iste în ceea ce priveşte**

raportarea profesională mimetică la arhiva culturală (problemă importantă în epocă) și discrepanța între axiologia impusă de piața de artă (alegerea Giocondei nu este întâmplătoare) și valoarea artistică (estetică) care depășește meșteșugul (vorbim despre meșteșug ca adresare retinală satisfăcătoare).

Imaginea 9 prezintă două tensionări care reprezintă de fapt <u>codul artistic</u> propus de Martial Raysse (observabil în opera lui în general). Tensionarea unui document (fotografia) prin <u>schimbarea culorii "carnației"</u> și prin redesenarea gurii cu <u>neon</u> (tub fluorescent), asumate ca limbaj artistic, trezește întrebări cu privire <u>la definirea profesională a fenomenului artistic ca limbaj pictural tradițional</u>, preocupare artistică importantă manifestă în ceea ce poate fi acceptat ca mișcare de avangardă *(Pop-Art,* **Noul realism francez,** *Fluxus,* **etc) în anii în care a fost făcută lucrarea (1965)**



imaginea 10

Andy Warhol, *Early colored Liz (turquoise),* **1963, serigrafie și acrylic pe pânză, 102x102 cm.**

Imaginea 10, a cărui titlu este *Liz cea colorată devreme,* **este tensionată mai ales prin contrastul pe care machiajul (roșu la gură, albastru la ochi) îl aduce în imaginea de tip**

stencil[82] datorată folosirii decorative a tehnicii serigrafiei. Referirile la machiaj ca atribut al star-ului (ca o mască pentru public) sunt mai mult decât transparente, şi se manifestă expersiv datorită celor două caracteristici tensionale menţionate, adică datorită imaginii "şablon" şi machiajului "violent". 0 analiză în termenii compoziţiei tradiţionale arată felul în care Warhol stăpâneşte "meseria" şi care se poate observa uşor în felul "savant" în care "face *pasajul":* interior cu albastrul de la ochi, exterior cu degradeul de pe *coafura* lui Liz Taylor. De asemenea tarseul „de aur" este uşor observabil pe umbra bine marcată a nasului, sau pe machiazul de jos al ochilor. 0 astfel de analiză care poate arăta că cele două direcţii de construcţie sintactică artistică pot coexista sau se pot manifesta constructiv simultan cred ar fi inutilă deoarece priorităţile stabilite ca intenţie de comunicare a unui fapt (în acest caz producerea star-ului) stabilesc clar direcţia de manifestare a unui conţinut artistic la nivelul elecţiei formei ce trebuie să exprime acel conţinut, adică stabilesc sintaxa şi elementele accesate în această sintaxă.

Operaţionalizarea expresivităţii în cadrul discursului artistic nu este totdeauna doar rezultatul intenţiei auctoriale, miza operaţionalizării ei fiind de multe ori chiar şi la acest nivel (al intenţionalităţii) una bazată pe hazard (ca întâlnire de reţele cauzale favorabilă actului artistic). Sunt cunoscute "accidentele" lui Juan Miro, acticn-urile lui Pollock, sau miza improvizatorică a *happening*-ului. Astfel putem înţelege expresivitatea mai mult ca atribut caracteristic limbajului artistic (ca fapt de comunicare- umană) ce poate fi stăpânit (doar în parte) prin tehnici de tensionare proprii intenţiilor expresive corespunzătoare elecţiei tensionale a autorului.

Ne putem permite observaţia că aceste tehnici de "expresivizare" fundamentate pe stăpânirea tensiunilor sunt destul de uşor observabile şi în ceea ce priveşte folosirea expresivă a cuvântului sau în cadrul limbajului muzical. Astfel, retorica a furnizat artei

actorului tehnici și efecte "de scenă" expresive, sau persuasiune charismatică discursului politic. Umberto Eco identifică „sintaxa tensionată" (nu în acești termeni) cu privire la scris, evocându-l pe Petrarca[83], iar expresivitatea tensională "ilogică" a *oximoroanelor* (de exemplu) este lesne de remarcat. în muzică, dacă discutăm într-un fel foarte general, tensiunile sunt ușor perceptibile în forma rezolvării armonice a „alterațiilor" ce operează tensionări la nivel armonic, sau în cea a pauzelor și schimbărilor de *tempo* la nivel ritmic, a "întârzâierilor sensibile" melodic, a repetiției (serială sau minimală), sau a indicațiilor de interpretare: *crescendo, pianissimo, rubato* etc.

Este important de menționat acest fapt pentru că începând cu anii '60 (sec.XX) arta vizuală abandonează mediile de expresie tradiționale și se manifestă într-o formă transdisciplinară, apropriindu-și specificități de limbaj aparținînd muzicii sau cuvântului. Ceea ce nu abandonează însă este această interfață expresivitatea, care reprezintă miza comunicațională importantă a artei contemporane. De fapt, expresivitatea devine în contemporaneitate, din perspectiva reprezentării, „scopul formal" al actului comunicațional artistic, fapt motivat de necesitatea unei mai mari coerențe și a unui "mai puternic" impact al mesajului, înlocuind concepte reprezentaționale cum sunt frumosul sau armonia. Acestea nu mai corespund nici cu intențiile auctoriale nici cu mesajul artistic - la nivelul conținutului, dar mai ales la nivelul formei (ca reprezentare). Manifestările reprezentaționale formale ale frumosului și armoniei sunt preluate (o dată cu estetizarea societății) de către industria divertismentului și a *advertising-ului*, unde au făcut carieră importantă datorită capacităților persuasive atent folosite de către infrastructura vizuală, în scopuri economice sociale și politice.

NOTE

[1] Wasily Kandinski, *Point et ligne sur plan* , Ed. Gallimard, Paris, 1991 sau *Spiritualul în artă,* Ed *Meridiane,* București, 1994 sau *Ecrits complets T.3,* Paris, Denoel-Gonthier, 1975.Cu toate că Wassily Kandinsky folosește de multe ori o exprimare metaforică, iar referirile sunt făcute dincolo de o administrare geometrică a datelor, conținutul scrierilor are relevanță mai ales în ceea privește tehnica de compunere constructivă a unei suprafețe.

[2] Paul Klee, *Theorie de 1'art moderne,* Editions Gonthier, Geneve, 1969, p. 43. Vezi de asemenea Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă studiu despre textele lui teoretice,* Editura Meridiane, București, 1999

[3] Johannes Itten, *Kunst der Farbe Subjektives Erleben und objektivesErkennen als Wege zur Kunst,* 1961, Otto Maier Verlag Ravensburg

[4] Josef Albers, *L'Interaction des couleurs,* Hachette, Paris, 1974.

[5] Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979

[6] H. R. Radian, *Cartea proporțiilor (Principii și aplicații în arhitectură și în artele plastice),* Editura Meridiane, București, 1981

[7] Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale,* tr.Luminița Ciocan, Editura Meridiane, București, 1995 sau *Arta și percepția vizuală (O psihologie a văzului creator),* tr. Florin Ionescu, Editura Meridiane, București, 1979

[8] Mărio Livio, *Secțiunea de aur,* Humanitas, București, **2005**

[9] Mattyla Ghyka, *Estetica si teoria artei,* Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, pp.189-219

[10] Umberto Eco, *Opera deschisă (Formă și indeterminare în poeticile contemporane)*, ediția a Il-a Editura Paralela 45, Pitești București, 2002 p.102

" Yvonne Hasan, *Paul Klee și pictura modernă studiu despre textele lui teoretice,* Editura Meridiane, București, 1999, p. 245

[12] *ibidem*

[13] *idem.* , p . 24 6

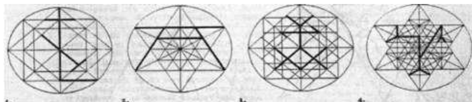
[14] *ibidem*

Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală (O psihologie a văzului creator)* , Editura Meridiane, 1979, p. 192

[16] *idem,* p. 189

Descifrarea lor a constitut un câștig profesional important, câștig ținut secret în interiorul breslelor de constructori (și de artiști), după Mattyla Ghyka, ca reflex al "confreriilor" de origine pitagoriciană.Vezi Mattyla Ghyka, *Estetica si teoria artei,* Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, pp.189-219

Reproducem câteva din însemnele cioplitorilor în piatră ai epocii gotice (adunate de F.Rziha, în *Studien über Steinmetz-Zeichen,* Viena 1883), care folosesc trasee geometrice „aferente cercului"pe care le-am găsit în Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979, p. 62



Își 2 -Catedrala din Strasbourg; 3 Biserica din Friburg-Brisgau; 4 Catedrala din Ulm.

Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979, pp.66-83

[19] *ibidem*

este de menționat faptul că această percepție a diagonalelor nu este legată de activitatea cititului , ci are o condiționare scopică structural-inconștientă, pentru că se întâmplă la fel și în cadrul etniilor care citesc de la dreapta la stânga , sau de sus în jos.

Pieter Bruegel, *Parabola orbilor.* Johannes Itten, *Kunst der Farbe Subjektives Erleben und objektivesErkennen als Wege zur Kunst,* 19610tto Maier Verlag Ravensburg, p.141

[21] Johannes Itten, *Kunst der Farbe Subjektives Erleben und objektivesErkennen als Wege zur Kunst,* 1961, Otto Maier Verlag Ravensburg, pp.46-64

[22] Solas Boncompagni, *Lumea simbolurilor Numere, litere şi figuri geometrice,* Humanitas, Bucureşti, 2003, p.150

[23] Umberto Eco, *O teorie a semioticii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 20.03, p.56

[24] Cari Gustav Jung, *Opere complete vol.l Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* Editura Trei, Bucureşti, 2003, pp. 14-33

[25] *idem,* p. 4 0

[26] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii, vol.l,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.199

[27] Rudolf Arnheim, op. cit., pp. 436- 441

[28] Mattyla Ghyka, *Estetica şi teoria artei,* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 981, pp. 109-135

[29] Roman Ingarden, *Studii de estetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 127

[30] *idem,* pp. 121-122

[31] Rudolf Arnheim, *op. cit.* p.406

[32] Umberto Eco, *Opera deschisă (Formă şi indeterminare în poeticile contemporane) ,* ediţia a Il-a Editura Paralela 45, Piteşti Bucureşti, 2002, p.116

[33] Precizarea care trebuie făcută este aceea că marcarea sau evidenţirea zonelor armonice în comunicarea vizuală, sub instanţă auctorială are un caracter preponderent intenţional (spun asta deoarece sunt cazuri în care este întâmplătoare în sensul *găsirii,* nu al *propunerii),* iar sub instanţă lectorială, adică dintr-o perspectivă perceptuală, ele sunt puncte' de

referință, datorită imanenței umane a codului armonic, și a existenței lor în formă exclusiv armonică în natural.

[34] Mattylla Ghyka *op. cit*

[35] H. R. Radian, *Cartea proporțiilor (Principii și aplicații în arhitectură și în artele plastice)*, Editura Meridiane, București, 1981

[36] Mărio Livio, *Secțiunea de aur,* Humanitas, București, 2005

[37] Ch.Bouleaux, *op. cit*

[38] Johannes Itten, *op. cit*

[39] Goethe, *Contribuții la teoria culorilor,* Editura Princeps, Iași, 1995'

[40] Johannes Itten, *op cit.,* p. 21

[41] *idem,* pp. 87-96

[42] Thomas A. Sebeok, *Semnele: o introducere în semiotică,* Humanitas, București, 2002, p.26 simbolul ca tip „major" de semn este preluat de la Sebeok în lucrarea de față, ca un „semn de avertizare" sau din perspectiva operei de artă ca *organism structurat anatomic armonios* ce reacționează, atunci când ceva afectează această structură, poate fi privit ca "reflex ținând de structura anatomică".

[43] Umberto Eco, *Opera deschisă (Formă și indeterminare în poeticile contemporane)*, ediția a Il-a Editura Paralela 45, Pitești București, 2002, p. 103. în sensul în care termenul este folosit mai ales în arta fotografică ca *imagine zgomotoasă* adică cu imperfecțiuni, iar referirea la modificarea "structurii fizice" a semnalului menționează bruiajul pe care-1 produce o astfel de imperfecțiune în actul de receptare armonică unde semnalul capătă o dimensiune fizică scopică.

[44] Umberto Eco, *O teorie a semioticii,* Editura Meridiane, București, 2003, p.57

[45] de exemplu, în sensul explicării unui fenomen cum este căderea unui vas cu flori de la geamul unui etaj

în capul unui trecător întâmplare ce se datorează acțiunii vântului care mișcă o fereastră, care la rândul ei mișcă vasul trimițându-1 în capul trecătorului. Cele două rețele explicate logic sunt: a)trecătorul trecea pe sub geam pentru că avea o treabă în zonă; b)ghiveciul s-a mișcat pentru că a bătut vântul. în schimb întâlnirea celor două rețele cauzale explicate rațional nu poate fi explicată ci doar constatată.

[46] Arthur Danto, *Après la fin de l'Art,* Edition du Seuil, 27, rue Jacob,' Paris VI, 1996, pp.100-102

[47] *idem,* p. 101

[48] Marcel Proust, *Swan. în căutarea timpului pierdut,* vol. I, Editura Humanitas, București, 2005

[49] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll, "Bibliothégue de la Pleiade", 1971, p. 111

[50] Arthur Danto, *op. cit.,* p. 101

[51] *idem,* p. 98

[52] fără concept , fără scop. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981

[5j] Petru Bejan, *Istoria semnului în patristică și scolastică,* Editura fundației "Axis", Iași, 1999

[54] Dinamismul structural al Barocului a avut forme de expresie oarecum diferite (ca variante de marcare tensională ale acelorași trasee) la Rembrandt sau la Rubens, dar a funcționat ca o regulă generală pentru pictura din acea perioadă. Mai puțin evidente sunt individualizările (existente totuși, mai ales în forma unor școli) din perioada Evului Mediu, când pictarea era mai mult o „scriere" a unui mesaj arhetipal. Vezi Petru Bejan, *Istoria semnului în patristică și scolastică,* Editura fundației "Axis", Iași, 1999, p.246-247.

[55] Cari Gustav Jung, *op. cit.* p.13.

[56] Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention (Art contemporain et argumentation esthétigue),* Editions Gallimard. 1994, p.180. Rochlitz menționează „titlul

de <sinucis al societăţii>, decernat şi incarnat de Artaud".

[57] Aurel Codoban, Manfred Frank, Gunter Figal, Claude Karnoouh, Matei Călinescu, *Postmodernismul (Deschideri filosofice)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.94

[58] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle, Les presses du réel,* 1998. p.15. Bourriaud scrie despre capacitatea relaţională a imaginii: "Una din virtualităţile imaginii este puterea sa de relaţionare, pentru a relua termenul lui Michel Maffesoli: steaguri, sigle, iconuri, semne, toate acestea produc empatie şi permit partajarea unui sens, generează legături interumane."

[59] D. N. Zaharia, *Antinomicul în arta contemporană,* Editura Dosoftei, Iaşi, 1999, pp. 23-64

[60] *idem,* pp. 65-83

[61] *idem,* p. 77

[62] *idem,* pp. 133-137

[63] Numesc cutiile Brillo ale lui Warhol "dantoniene" în virtutea faptului în care au constituit o provocare interpretaţională (sau, pentru a folosi termenul preferat "transfiguraţională") , pentru esteticianul Arthur C. Danto, ca turnantă (în ceea ce priveşte posibilul semnificatoriu al artei folosind obiectul industrial, cu implicaţii în definirea şi analiza istorică -sau "post-istorică"- a fenomenului artistic) către postmodernitate. Filosoful neopragmatist Richard Shusterman afirma că: "Teoria artei a lui Danto […] stă sub semnul sub semnul aceluiaşi model de definire (a artei)-tip ambalaj-metafora disimulantă fiind în acest caz grija ca <orice definere a artei să cuprindă cutiile Brillo> ale lui Warhol (în sensul de a le conferi statut artistic)....", Richard Shusterman, *Estetica pragmatistă. Arta în stare vie,* Institutul european, Iaşi, 2004, p.30.

[64] Volker Harlan, *Ce este arta? Discuţie-atelier cu Beuys,* Idea Design&Print, Editură, Cluj 2003, pp. 86-112

[65] Natura relaţională a tensiunilor determinate cromatic se manifestă perceptual pe cele două direcţii de

adresare şi anume: 1) structurală, ca semantică structurală pe care o poartă culoarea (prezentată la vocabularul structural) de exemplu semnificaţia structurală a roşului, caz în care relaţională este gradaţia tensională a culorii ce se defineşte în raport cu dimensiunile sale şi cu celelalte culori existente pe suprafaţa operei. 2) relaţională, care implică cele trei cazuri: (între ele şi cu celelalte E1; cu ele însele, adică cu dimensiunile lor; cu elementele E2) dar ca relaţie, adică, de exemplu semnificaţia definită relaţional a unui anumit fel de roşu.

[66] Johannes Itten, *op. cit,* p. 96-104 La Itten cantitatea se referă la suprafaţa pe care o ocupă o culoare pe suportul cadru iar calitatea la strălucirea pa care o are acea culoare. Sintactic vorbind, codul armonic condiţionează totalitatea cantităţilor şi calităţilor culorilor existente pe suprafaţă, în sensul relaţiilor care se stabilesc între ele, adică una o condiţionează pe alta.

[67] *idem,* pp. 104-110

[68] *idem,* pp. 34-35

[69] *idem,* pp. 21-24

[70] *idem,* p. 21

[71] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii, vol.I,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.138. Heraclit *(Aristotel, Etica Nicomahică,* 1155b, 4; fragm. B, Diels) " Ceea ce se află în opoziţie este simetric şi armonic, căci din lucruri deosebite se iveşte armonia cea mai frumoasă, totul născându-se din luptă"; Heraclit (*Pseudo-Aristotel, Despre lume,* 396b 7) "Natura e nesăţioasă de contrarii; din acestea şi nu din lucruri asemănătoare realizează ea armonia. Se pare că arta, care imită natura, procedează la fel".

[72] Johannes Itten, *op. cit.,* pp. 87-96

[73] Gheorghe Achiţei, *Frumosul dincolo de artă,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, p.49.

[74] Edmund Husserl, *Scrieri filosofice alese,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993,p.21. Avem în vedere şi afirmaţia lui Husserl : "Conceptele, conţinuturile în genere, ne pot fi date în două feluri: în primul

rând la *propriu,* anume ca ceea ce sunt; în al doilea rând, în mod *impropriu* sau *simbolic,* prin intermediul *semnelor* , care sunt reprezentate ca atare." Considerăm că , în cazul artei ca limbaj, care vehiculează un mesaj, expresivitatea este cea care asigură receptarea *improprie* a reprezentărilor, adică mesajul comunicat. Altfel spus face distincţia între felul *propriu* (al expresiei,) şi cel impropriu (al expresivităţii) . Faptul că includem semnalizarea (în cazul exemplului ce se referă la fotografie: imaginea 1; imaginea 2.) în felul *propriu,* chiar dacă este o "forţare", are o relevanţă metodologică în ceea ce priveşte distincţia semnalizare convenţională - semnalizare expresivă, ca definire a expresivităţii faţă de expresie şi se susţine pe faptul că semnalizarea ca "fotografie pe un act de identitate" a .devenit în contemporaneitate o formă de comunicare vizuală *proprie.*

[75] Construcţia gramaticală greşită (în limba engleză) este asumată artistic, <u>ca tensiune relaţională</u> care "aduce în discurs"o melodie, *You've changea,* unde versul corect este *That sparkle in your eyes is gonne* (afirmativ, nu interogativ). Această "licenţă" este o <u>supra-tensionare relaţională</u> cu o zonă de adresare foarte redusă, intimă *(pour les connaisseurs,* adică cei care cunosc melodia) aproape personală.

[76] Nelson Goodman, *Langages de l'art (Une aproche de la théorie des symboles),* Editions Jacgueline Chambon, Nîmes, 1990, p. 296

[77] Considerăm « explicativ » ceea ce se referă la reprezentare, nu la conţinutul referenţial al comunicării.

[78] Arthur Danto, Après *la fin de l'art,* Editions du Seuil, 27 rue Jacob Paris VI, 1996, capitolul *Les expressions symboligues et le moi,* pp. 83-104

[79] *idem,* pp. 87-88

[80] Resemnificarea unor opere tradiţionale este o practică de comunicare des folosită de artiştii postmoderni. Din anumite puncte de vedere , şi anume cel al raportării la arhiva culturală şi cel al "mimetismului social" (idei pe care le discutăm în lucrarea de faţă), expresia artistică contemporană în general poate fi privită ca o <u>re-semnificare</u> a unor semnificaţii existente deja în mesajul unei "lumi" în

care comunicarea este un factor extrem de important. Astfel Marţial Raysse (imaginea 1) refoloseşte opere clasice iar Sherrie Levine (imaginea 2) asumă "citatul artistic" (de la Van Gogh la Walter Evans etc.) ca program artistic.



imaginea 1
Martial Raysse, *Made in Japan. La Grande odalisgue,* 1964.



imaginea 2
Sherrie Levine *After van Gogh: 3* 1993, fotografie alb negru 25,4x20,3.

[81] *http://fr.wikipedia.org/wiki/Sigle*

[82] *Stencil-ul* este tehnica şablonului, introdusă ca expresie asumată artistic în Occident, sub numele de *stencil,* mai ales de *graffer-i* ("făcătorii" de *Graffiti)*. Ca tehnică de reprezentare grafică, ea a existat din timpuri vechi, dar a fost folosită mai mult în industrie la imprimarea diferitelor modele. Ca tehnică, serigrafia este un fel de transfer de imagine pe bază de şablon, dar este apropiată de *offset,* adică poate permite un "modeleu" al formei mai pictural. De aceea considerăm că Warhol a căutat intenţionat aspectul decorativ propriu şablonului.

[83] Umberto Eco, *Opera deschisă (Formă şi indeterminare în poeticile contemporane)*, ediţia a Il-a, Editura Paralela 45, Piteşti Bucureşti, 2002, p.115

Capitolul II

Unitatea expresivă a operei de artă rezultată în urma articulării sintactice tensionate care ordonează tensiunile conform unui sens.

Ideea de unitate expresivă a operei de artă vizuală este administrată în acest curs din perspectiva în care ordonarea sintactică a elementelor de limbaj urmăreşte o gradare tensională care se conformează unui sens unitar capabil să stabilească priorităţi de manifestare expresivă a tensiunilor. Precizam în capitolul unu că sensul este codul de cifrare vizuală a unei opere căruia îi atribuim deci, în cele afirmate aici, calitatea de a condiţiona manifestarea expresivă unitară a tensiunilor. Altfel spus calitatea de a codifica într-un sens coerent (vizual şi conceptual) funcţionează ca unitate expresivă sub care se adună, prin stabilirea unei ierarhii de operaţionalizare a tensiunilor, manifestarea expresivă a elementelor de limbaj structurale şi relaţionale existente într-o operă.

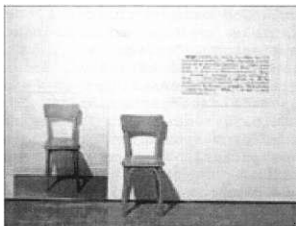
Sensul armonic şi sensul extraarmonic

Din punctul de vedere al expresivităţii constituită pe tensiuni sensurile se împart conform clasificărilor operate în legătură cu tensiunile.

Adică ele pot fi <u>armonice sau extraarmonice</u>. Distincţia între structural şi relaţional nu mai funcţionează în cazul sensului decât la nivelul s-codurilor deoarece sensul unitar adună la un loc atât manifestările structurale cât şi cele

relaţionale şi condiţionează, după cum spuneam, ierahiile de manifestare expresivă.

De exemplu în cadrul artei postmoderne (performance, happening etc.) unde miza pe expresia retinală este de multe ori inexistentă, direcţia de adresare structurală este subordonată cu totul şi uneori se renunţă la ea, cel puţin la nivel auctorial. în acţiunea lui Jens Hanning *Turkish Jokes* unde autorul difuzează la radio glume în limba turcă într-o piaţă din Copenhaga unde se adună emigranţii turci, direcţia de adresare structurală retinală este cel mult înlocuită cu cea acustică _dar şi aceasta fără miză expresivă. Adică folosirea auzului sau văzului ca aparat de receptare nu implică din perspectivă structurală cu nimic miza expresivă a folosirii lor în scop artistic. în cadrul unor manifestări unde tensiunea structurală este refuzată auctorial la nivelul intenţiei ea se manifestă ca susţinere (sau uneori ca zgomot) în contextual unitar al sensului. Astfel în lucrarea iui Kosuth *One and three chairs* (imaginea i) dispunerea ordonată a scaunului, fotografiei şi a textului are, structural vorbind, o ilustrativitate logică favorabilă receptării discursului expresiv conceptual prioritar în acest caz.


iimaginea 1

Adică sensul subordonează sintactic expresiv manifestarea tensiunilor la fel ca în cazul

manifestărilor expressive structurale și relaționale în cadrul lucrărilor *fauve-iste* sau expresioniste unde veridicitatea reprezentărilor sau tensiunile rezultate în urma unui desen sinuos și exact sunt subordonate, până la anihilarea lor, în cazul fauv-ilor în favoarea culorii sau în cel al expresioniștilor în favoarea durității grafismului "deformat" excesiv. Adică sensul asigură ordonarea elementelor în funcție de prioritățile expresive propuse la nivelul programului.

Revenind la demersurile postmoderne, din punct de vedere expresiv trebuie să ținem seama în aceste cazuri, când autorul renunță la tensiunile structurale, de o interpretare a logicii dialectice în sensul în care întregul "înghite" într-o manifestare dialectică contrariul său, iar sinteza este tot întregul (dar completat). în alți termeni, inexistența caracteristicii care definește un fenomen (pe care-1 contrazice) este cazul limită al acelui fenomen, adică face parte din expresia lui completă. De exemplu, inexistența unui contrast închis-deschis între două pete de culoare este un caz (limită) al contrastului închis-deschis sau, comunicațional vorbind, afirmația că nu plouă este un aspect care aparține fenomenului ploii, pentru că nu există în afara lui. Intențiile expresive moderne și postmoderne contemporane declarate belicos cu scopul de a se defini distinctiv, ca un fapt artistic nou, față de arhiva artistică "învechită", nu le-a îndepărtat niciodată de această arhivă, iar miza a fost totdeuna (de la conștientizarea ei ca arhivă artistică) aceea de a face parte din ea. în acest fel poate fi înțeleasă remarca lui Thierry de Duve despre *ready-made,* când spune:"Astfel un readymade este artă despre pictură, înainte chiar de a fi artă despre artă"[1].

Altfel spus o parte din manifestările care renunță la direcția structurală de adresare artistică expresivă o folosesc, intenționat sau nu, ca element E2 în discursul lor, cum este cazul lucrării lui Kosuth .

Acest fapt prezintă interes pentru lucrarea noastră datorită felului în care, încercarea de definire a artei exterior arhivei culturale tradiționale a furnizat sintaxei artistice tensiunile relaționale pe care le presupune arhiva ca „formă" (element E2), funcționând ca un cadru formal în relație cu producția artistică exprimată în cadrul unor medii netradiționale. Acest fapt este relevant în ceea ce privește identificarea corectă a elementelor de limbaj accesate în cadrul unei relații sintactice expresive.

în legătură cu _ distincția armonic extraarmonic trebuie precizat următoarul fapt. Expresia armonică este doar un caz al expresivității artistice.

Extensia semantică a termenului armonie asupra conceptului de frumos, ca și consens reprezentativ teleologic al artei, a tulburat mult și de mult timp operaționalizarea expresivului ca scop artistic exterior armoniei. Obiectivarea termenului armonie în scop constructiv poate aduce câteva clarificări în ceea ce privește sensul expresiv al operelor de artă care nu au avut în vedere un scop expresiv armonic.

Istoricul de artă și esteticianul Wladyslaw Tatarkiewicz afirmă că în Grecia antică, pentru sensul larg al frumosului preluat de la pitagoricieni (care se referea la unitatea expresivă a unui lucru ale cărui părți componente sunt ordonate cu regularitate) s-a reținut termenul *harmonya* (armonie), iar pentru cel mai restrâns, de frumos determinat matematic de către număr, s-a folosit termenul *symmetria* (simetrie) care s-ar traduce cel mai bine prin comensurabilitate[2]. Astfel, simetria era, practic, un atribut al armoniei, sau mai degrabă o regulă de ordonare. Armonia a devenit pe parcurs o alternativă conceptuală a frumosului, sau partea lui de certitudine măsurabilă, adică s-a amestecat cumva cu ideea de simetrie în semantica antică a termenului și s-a păstrat în acest fel în practica

artistică ca un cod ordonator al articulării semantice a elementelor de limbaj vizual a operei de artă. în felul acesta, ea a slujit arta ca "secret al meseriei" până când o parte a demersurilor postmoderne a renunţat la acest cod înlocuindu-1 .cu alte coduri. în timp, însă, simetria a pierdut cu totul sensul antic şi a început să însemne ceea ce cunoaştem astăzi ca accepţiune a termenului.

Frumosul era deci iniţial o expresie a armoniei, adică, altfel spus, era privit ca fiind componenta reprezentativă a unui mesaj divin al cărui semnificant este natura, care poartă în ea şi codul ce trebuie descifrat şi tradus în limbaj uman. Astfel, conceptul de frumos avea la antici condiţionări mai mult etice decât estetice, extinderea lui asupra esteticii fiind doar o aplicaţie matricealǎ la nivelul unei activităţi umane care trebuia să respecte codul armonic al limbajului divin şi să-1 împlinească în cadrul unei practici de reprezentare.

La grecii antici frumosul era reprezentarea formală a armoniei cosmice, era codificarea acesteia, în urma decodificării ei matematice din Real, într-un limbaj ce putea fi receptat la nivel uman senzorial prin contemplaţie (căreia grecii îi atribuiau un rol cognitiv important) şi aducea astfel condiţionări etice la nivelul activităţilor umane în general. Exprimarea estetică a eticului în cadrul unităţii sincretice Frumos-Bine-Adevăr, se susţinea în cadrul artei ca fapt de comunicare pe avantajul unui limbaj senzorial mult mai direct şi mai complex din punct de vedere perceptual, văzul, pe care celelalte limbaje raţionalizante (de exemplu matematica) nu-1 aveau. De aici şi rolul *cathartic* atribuit artei ca posesoare a unei capacităţi expresiv-persuasive majore. Grecii au intuit şi folosit potenţialul persuasiv al limbajului artistic la nivelul expresivităţii, de unde şi recomandările didactice în ceea ce priveşte forma şi conţinutul mesajului artistic (Frumos -Bine -Adevăr) într-un întreg unitar expresiv, care împlinea şi slujea cum nu se poate

mai bine paradigma epocii respective. Aceste recomandări arătau de asemenea că înțelegeau foarte bine faptul (important pentru cercetarea fenomenului artistic) <u>că aria de acoperire a expresivului în artă este mult mai cuprinzătoare decât cea a frumosului și armoniei și păstrează aceeași putere persuasivă (proprie limbajului) indiferent de zona în care se manifestă</u>. Pentru ei armonia aplicată în artă era exprimarea estetică a eticului, ca răspuns la imperativul armonic al paradigmei, iar evaluările exprimate în termeni estetici făceau referire tot la etică. Ieșirea din zona armoniei era echivalentă cu o greșeală care implica comportamentul și chiar sănătatea, într-un sens rău, .într-un cadru în care plăcerea estetică se producea ca răspuns la o expresie estetica lipsită de etică

Odată cu teoriile hedoniste despre frumos s-a pierdut sau s-a schimbat codul de citire și odată cu acesta și semnificația și sensul mesajului, care a suferit o deplasare de la general la individual. Discursurile cu privire la el au devenit studii de caz, adică noile coduri erau stablite convențional de către grupuri de indivizi la un nivel estetic retinal în cadrul unor consensuri care se doreau generale dar care țineau mai mult de gust decât de principii generale și uneori aveau conotații politice (Barocul ca antireformă etc.). Odată cu îndepărtarea de sensul inițial, care presupunea ordine, proporție și măsură, adică reguli care implicau obiectivitate și efort de cunoaștere, frumosul a căpătat sensuri și conotații estetice dintre cele mai diverse în cadrul discursurilor teoretice despre artă care încercau să-1 definească în funcție de satifacția produsă, pâna l-au forțat către două direcții opuse:

1) mai întâi l-au scos din unitatea sincretică antică unde conviețuia cu alte valori spirituale, binele si adevărul (dar în același cadru armonic), pentru a încerca să-1 definească specific, ca și concept singular, pur estetic, dar nu au reușit decât să distrugă regula obiectivă a

armoniei prin relaţionarea lui cu plăcerea ca şi condiţie a existenţei lui. Plăcerea estetică are un grad foarte ridicat de subiectivitate şi relativitate, şi este declanşată nu neapărat de frumos ci de expresiv, care acoperă întreg câmpul perceptual, că este vorba despre artă sau despre natură;

2) confuzia între frumos şi expresiv nu a fost îndepărtată nici când au fost identificate alte categorii estetice, cum sunt sublimul, tragicul etc. (a căror expresie specifică este indepedentă de frumuseţe) ci mai mult, discursurile estetice au reuşit să extindă foarte mult şi în mod fals câmpul semantic al frumosului în zona expresivului (din cauza instabilităţii conceptuale a primului), şi au adus şi mai multă cofuzie în încercarea de înţelegere a mesajului artistic. Adică, pe scurt, după ce la nivelul discursului teoretic consensual, frumosul a fost extras din unitatea sincretică în cadrul căreia funcţiona obiectiv, a fost folosit (ca şi concept estetic dezobiectivizat) pentru a acoperi o zonă care-l depăşea cu mult, aceea a expresivului, unde trebuia să fie model de reprezentare, dar pe baza unor reguli care se stabileau după bunul plac al arbitrilor estetici ai momentului.

Avansarea de către Edmund Burke a ideii că fumosul (definit în funcţie de plăcere) este o proprietate obiectivă a lucrurilor[3] este confuză şi vulnerabilă atâta timp cât frumosul nu este fundamentat pe reguli generale clare. Lăsat la aprecierea gustului sau plăcerii, frumosul se îndreaptă spre apriorismele carnapiene în sensul în care afirmaţia că un obiect "este frumos" implică în lipsa unor baze obiective la care să te poţi raporta, pe cea opusă, adică "nu este frumos". Altfel spus, într-un cadru logic, frumosul devine contigent.

Indiferent de ceea ce a consensulizat discursul teoretic despre artă, la nivelul tehnicii artistice armonia a păstrat sensul antic, anume acela de ordine şi măsură administrat

profesional în forma a ceea ce tematizat scrierile cu privire la compoziție, adică ordonarea suprafețelor după codul armonic în forma lui geometrizată despre care au scris și autorii menționați la începutul acestui curs.

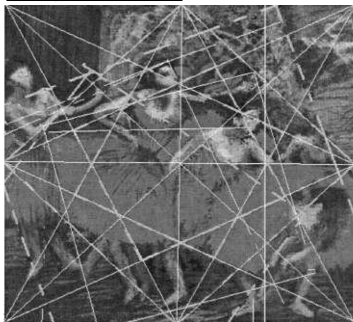
Problema expresiei extraarmonice și a sensului expresiv extraarmonic apare o dată cu avangardele care se manifestă împotriva armoniei ca posibilitate formală de vehiculare a unui conținut extraarmonic (cel avut în vedere de avangarde).

Sensuri expresive armonice

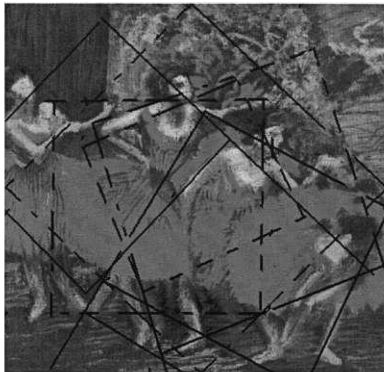
în această categorie se înscrie arta până la avangarde precum şi cea de după avangarde a cărei miză expresivă nu a renunţat la ordonarea care respectă principiile condiţionale ale codului armonic. Charles Bouleaux, ca şi ceilalţi autori menţionaţi la începutul acestui curs analizează consistent variante de manifestare mai ales structurală a acestui posibil- expresiv pe care-1 conţine limbajul visual.

Vom exemplifica aici din perspectiva .care ne interesează adică aceea a unităţii între structural şi relaţional către un sens unitar câteva rezolvări prezente în arta universală.

în lucrarea lui Edgar Degas, descompunerea pe secvenţe a mişcării unei balerine care se apleacă în faţa publicului,devine la Degas(imaginea 2 şi 3) o compoziţie cu patru personaje. Mişcarea este susţinuta de ritmica traseelor pătrate care se rostogolesc într-un sens oblic descendent.



Imaginea 2



imaginea 3

Astfel elementele E2 (balerinele) sunt susținute structural către același sens (propus relațional) de dinamica traseului descris de pătratul care se rostogolește și care este constituit pe o armătură armonică clasică. Același lucru se întâmplă, dar în cadrul altei variante alese auctorial, și în momentul în care această susținere structurală este asumată la nivel E2 cum este cazul nudului coborând scara al lui Marcel Duchamp sau forma expresivă a reprezentărilor utilizate de către membrii mișcării futuriste.

Un alt exemplu edificator în acest sens este susținerea structurală "acustică" din reliefurile lui della Robia.



Imaginea4



Imaginea 5



Imaginea 6



Imaginea 7

In cele 4 reliefuri se observa cu uşurinţă diferenţele de opţiune pt.traseu (în funcţie de instrumentele folosite de către personaje), în sensul susţinerii unei ,,acustici" (de exemplu: trasee în forma de cerc sau arc de cerc (imaginea 4)care sprijină ideea unor bătăi de tobe şi creează chiar o senzaţie de,,auz", spre deosebire de traseele triunghiulare (imaginea 5) care susţin expresia unui sunet ascuţit de trompeta. La fel se întîmpla şi în imaginile 6 şi - 7 unde traseele se împletesc ca sunetele moi şi pline ale unor instrumente de coarde. în plus, apar ritmurile verticale de pe faldurile rochiilor, care duc cu gîndul la vibraţia unei corzi. Deşi ascunse,- traseele reprezintă clar conceptul de susţinere a formei E2, adică partea structurală a compoziţiei, ascunsă la vremea aceea datorită gustului timpului. Dominaţia structurală a unui tip de formă sau semn , măreşte claritatea şi conferă unei lucrări de arta, unitatea expresiva necesară. Ritmul este de asemenea folosit diferit de la un relief la altul, din acelaşi motiv al susţinerii sensului.

în aceste cazuri ordonarea sintactică corespunde unui efort de echilibrare a tensiunilor, echilibrare conformă codului armonic şi în sensul amintit în legătură cu acesta, pentru obţinerea stării pozitive declanşate retinal de reprezentarea a ceea ce trebuie să fie armonia ideală. Aceasta era valabilă în măsura în care mesajul transmis astfel corespundea unei definiţii a fenomenului artistic în care scopul artei era unul legat de armonie, cel puţin ca standard artistic profesional important.

Varianta pomenită mai sus în care elementele structurale "de susţinere" devin elemente relaţionale E2 (adică reprezentate) apare, ca moment important de schimbări în artă, o dată cu apariţia artei abstracte când reprezentarea renunţă la mimetism în felul tradiţional consacrat în care acesta funcţiona în cadrul practicii artistice. La nivelul retinal al operei nu se mai

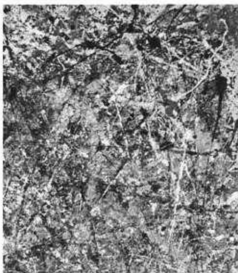
reprezintă elemente E2 susţinute structural de El ci sunt reprezentate însăşi susţinerile structurale. Adică El este şi E2. Ceea ce trebuie susţinut este conceptul nu ilustrarea lui "naturală". Dacă ideea de frumos ce trebuie reprezentat se modifică de la un frumos natural la unul ştiinţific descoperit datorită dezvoltării ştiinţelor şi a antropocentrismului pozitivist liniar modern, cea de ordonare structurală rămâne armonică şi în cadrul artei abstracte sau care renunţă în mare măsură la reprezentarea figurativă tradiţională(Paul Klee). într-un anumit sens autori cum sunt Kandinsky sau Paul Klee reprezintă la nivel El şi E2 însăşi ideea de armonie. Altfel stau lucrurile mai târziu, de exemplu -în cazul lui Polok şi în general expresionismul abstract, când în cadrul aceleeaşi variante formale ordonarea devine extraarmonică.

Sensuri expresive extraarmonice

Expresia unitară extraarmonică este fundamentată în general, din punctual de vedere al sensului, pe ceea ce am numit programul care funcţionează ca un cod. Astfel de exemplu programul "gestualist" al - lui Jackson Pollok imaginea 8 şi 9) determină "fizic" expresia lucrărilor şi sensul lor unitar.



imaginea8

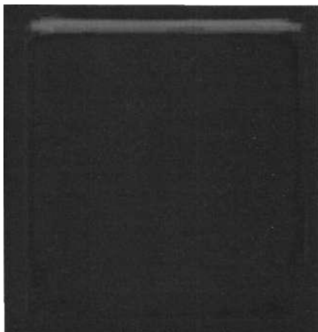


imaginea 9

Nu mai este cazul să vorbim despre ordonări tehnice în felul tradiţional figurativ sau abstract ci de un rezultat al ordinii în care tensiunea majoră este fundamentată pe ceea ce am putea numi "semn dominant" care este în acelaşi timp, din punct de vedere syntactic. Şi element El şi element E2. *"Actionul"* este în acest caz regula "fizică" după care se ordonează sintactic atât structural cât şi relaţional elementele de limbaj folosite.

Aceeaşi condiţionare ordonatoare, conceptuală (dar de această dată nu fizică) se întâmplă şi în

cazul *color* field-urilor lui Mark Rothko (imaginea 10)



imaginea 10

O sintaxă exclusiv relaţională apare în arta vizuală de după anii'60 ai secolului XX.

Chiar dacă renunţă la modalităţile de ordonare sintactică artistică tradiţională, în general prin înlocuirea elementelor de limbaj, arta postmodernă nu renunţă la tensiuni ca mijloace de adresare şi la expresivitate ca interfaţă artistică specifică. Astfel chiar dacă sunt folosite obiecte utilitare cum este WC-ul duchampian, cutiile *Brillo* ale lui Warhol sau *fake-urile* lui Claes Oldenburg şi Tony Cragg, manechine(Charles Ray), opere de artă gata făcute (Sherrie Levine) sau fapte de viaţă *(performance-*urile) etc. re-prezentarea lor ca elemente E2 este tensionată într-o relaţie cu alt element prezent în discurs într-o formă retinală sau conceptuală.

în acest sens, sunt asumate ca forme artistice activităţi umane existente în societate

cum sunt producția de obiecte de consum și *advertising~u±,* activitatea organizatorică politică, apariția unui nou mediu de comunicare (mediul virtual), sau faptele de viață, inclusiv cele artistice, petrecute acum sau altădată - de exemplu "citatul artistic" -. Noua lor prezentare expresivă ca re-prezentări tensionate în cadrul unei noi sintaxe reprezintă, în sensul și la nivelul exprimării artistice, un mimetism "social" unde elementele de limbaj sunt pe de o parte cele care "se văd" iar pe de altă parte cele despre care vorbeam mai sus că sunt accesate doar conceptual. Acesta este cazul arhivei artistice tradiționale împotriva căreia s-au ridicat mișcările de avangardă.

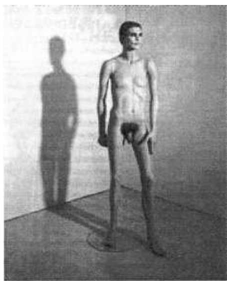
Avangardele au accesat (intenționat sau nu)[16] această formă conceptuală (arhiva) în discursul artistic postmodern, care funcționează relațional ca punct de referință asemănător cu cel al direcției structurale. De fapt, prin încercarea de anulare a tradiției (fapt ce este o tensiune importantă) în discursul artistic datorat intenției de a "trimite meșteșugul" în zona divertismentului s-a accentuat tensional "imanența" conceptuală a arhivei în faptul comunicațional artistic occidental.

Concis, orice propunere în afara arhivei se raportează (și ca analogie cu direcția structurală armonică, din perspectiva propunerilor extraarmonice) la ea (în forma în care apare ea la momentul raportării) . Oricare dintre propunerile expresive artistice poartă mai întâi semnificațiile acestei tensionări (cea a relației cu arhiva culturală).

Resemnificarea obiectuală, începută de Marcel Duchamp, a accesat clar acest fel de tensionare ca mijloc de semnificare pentru toate formele în care s-a manifestat re-prezentarea obiectului (și nu numai a obiectului ci și a tuturor formelor de expresie extratradițională) până astăzi (ca apartenență tensionată la arhiva artistică), chiar dacă miza expresivă a luat direcții diferite: repetiția lui Warhol ca business[4]; fa.ke-urile lui

Oldenburg, cu aceeași adresă, dar adăugând discursului un sens diferit, cel al "inutilității", al publicității și al magazinului în care se vând reprezentări "inutile"); "conceptualul" platonian al lui Joseph Kosuth (idealul prezent în concretul cotidian ca semn al cogniției, ca natură conceptuală a artei); "citatele" duchampiene ale lui Mike Bildo[5] sau Sherrie Levine[6] (ca spectacol post-istoric al afirmării unei istorii artistice postmoderne); Charles Ray (ca semnal al pierderii identității într-o societate consumistă); James Turrel[7] (ca posibilități oferite de virtualul ca fantasmă); puternica semnalizare politică a obiectelor (instalațiilor) lui Beuys[8] (ca propunere de plastică socială) etc.

Prezentăm o analiză făcută pe o lucrare a lui Charles Ray.


imaginea 11

în lucrarea *Manechin mascul* (imaginea 11), Charles Ray atașează unui manechin din plastic, folosit în mod normal pentru expunerea hainelor în vitrinele magazinelor de îmbrăcăminte, un organ sexul masculin, tot din plastic, a cărui realizare hiper-realistă este susținută în sensul „veridicității" de atașarea „persuasivă" a unui

smoc de păr pubian care conferă credibilitate retinală detaliului adăugat manechinului ca element (E2) expresiv important. Semnificațiile lumii dorite apar în urma tensionării obținute ca urmare a atribuirii unei "identități" manechinului care înlocuiește ca reprezentare individul unei societăți consumiste (care-și pierde identitatea într-un proces global de producție și consum) ce capătă în acest fel individualitate "umană" într-o lume în care identitatea nu folosește la nimic, cea a manechinelor. Personalizarea ca identitate masculină a manechinului este și mai semnificativă în condițiile în care se dezvăluie faptul că opera este asumată ca un "autoportret" deoarece mulajul sexului este "șticluit" (matrițat) extrem de riguros de pe corpul artistului (supratensionare).

Elementele de limbaj folosite sunt două, manechinul și organele sexuale reproduse sculptural, care, în mod normal într-o reprezentare mimetică tradițională, ar putea însemna o încercare de reprezentare netensionată veridică, dar în contextul programului-cod al artistului care discută despre pierderea identității folosind manechine, alăturarea lor este tensionată pentru că re-prezentarea expresivă accesează simbolic tensional pe de o parte lumea lipsită de identitate a manechinelor iar sexul masculin lumea umană cu individualități importante care în condițiile consumismului începe să devină uniformă. Acest mecanism de semnificare propriu sintaxei limbajului artistic postmodern, între două lumi care funcționează ca elemente E2, este descrisă de către Arthur Danto[9] în legătură cu distincția dintre manifestare și semnificare.

Ceea ce condiționează sensul, din perspectiva ordonării prioritare a tensiunilor, este tocmai alegerea obiectului manechin în forma lui „utilitară" nu una artistică cum ar fi de exemplu un manechin sculptat (sau pictat în cazul în care autorul alegea un mediu de exprimare artistică picturală). De asemenea, în acest caz, tensionarea cu arhiva tradițională accesată ca elementE2,

despre care vorbeam mai sus, devine mai puţin importantă decât în cazul WC-ului duchampian de exemplu.

Un exemplu bun de ilustrare a sensului unitar care ordonează manifestarea prioritară a tensiunilor deşi cu o relvanţă mai mult tehnică decît artistică adică semnalizare nu simbolizare, este cazul imaginii folosită în publicitate care urmăreşte tehnic, de la început, un sens cu o expresie clară ce trebuie să covingă cumpărătorul.

în imaginea 7 se urmăreşte promovarea unui produs farmaceutic cosmetic, a cărui acţiune se referă la menţinerea în parametri fiziologici normali a circulaţiei venoase şi se vinde ca profilaxie sau tratament pentru posibilele disfuncţii circulatorii (varice) care apar frecvent între 40-50 de ani. Această disfuncţie, în afara aspectului "urât" (pe care de obicei femeile se străduiesc să-1 ascundă), comportă o simptomatologie cu un grad ridicat de disconfort fizic (dureri de picioare, oboseală motorie etc).



imaginea 7

Target-ul căruia i se adresează mesajul (pe care se contează ca fiind posibili cumpărători)

este definit pe de o parte de vârsta doamnelor (putem spune critică din perspectiva apariției semnelor de îmbătrânire) între 40 și 50 de ani. Pe de altă parte, este definit de faptul că introducerea pe piață a produsului este făcută la un preț de vânzare restrictiv pentru anumite categorii sociale, ale căror venituri materiale nu le permit accesul ușor la acest produs. Segmentul de populație care reprezintă target-ul este definit de obicei în urma unui *studiu de piață,* făcut asupra pieței pe care se manifestă activitatea de promovare pe care trebuie introdus, sau susținut în continuarea unei campanii începute mai de mult, produsul.

în acest caz, cumpărătorii (pe care se contează) ce trebuie convinși de calitățile produsului vor fi femeile cu vârste între 40 și 50 de ani (apar semnele disfuncției amintite ca simptom) cu o stare materială bună (pot cumpăra produsul fără efort) și cu un *life-style* implicat social care presupune o viață activă (simt disconfortul care le incomodează în activitate) și o grijă permanentă pentru imagine (datorată pe de o parte vârstei și pe de alta nevoilor sociale de imagine datorate implicării în activitățile amintite). Cu alte cuvinte, target-ul se definește ca fiind mai ales lumea femeilor implicate în *business* sau în funcții de conducere.

Construcția imaginii 7 presupune un sens expresiv ce urmărește prioritar două aspecte:

1) semnalarea convingătoare a lumii dorite (propuse de produs), ce aduce cu ea îndepărtarea disconfortului și o dată cu acest fapt accesează în zona afectului sentimentul de tinerețe (ca miză persuasivă importantă) pe care îl comportă o "formă" fizică bună etc;

2) reîmprospătarea mesajului în mintea „consumatoarelor", despre existența acestei posibilități de rezolvare a problemelor.

Tensiunile care aduc în atenţie lumea dorită sunt repartizate pe două direcţii, amândouă dedicate target-ului:

Ia) una retinală (tensiuni între elemetele E2 susţinute semantic de E1) pe care o putem numi feminină, uşor perceptibilă mai ales de către doamne şi anume contrastul între femeia roşcată (la momentul când a fost începută promovarea "moda" culorii părului la femei era părul roşcat), tânără, bucuroasă şi colorată care-şi prezintă picioarele frumoase (eliberate de pantofi) şi priveşte cu siguranţă spre receptor, şi celelate "participante la traficul pietonal" cam cenuşii, care-şi ascund picioarele sub pantaloni, încălţate cu pantofi cu tocuri (femeile cunosc efortul pe care-l presupune "mersul pe tocuri" mult timp) şi care privesc în altă parte etc.;

Ib) o a doua direcţie pe care o numim "de vârstă", care evocă prin semnalizare (bazată tot pe tensiuni relaţionale de tip E2) lumea tinereţii lipsite de griji (de griji cum sunt disfuncţia circulatorie venoasă, şi sentimentul bătrâneţii) . Semnalizarea este făcută prin tensiunea obţinută prin relaţia dintre imaginea cadru în care se desfăşoară "traversarea", şi noile personaje care le înlocuiesc pe cele din imaginea originală, imagine notorie (şi de aceea cunoscută cu siguranţă de către doamne) ca reprezentare a spiritului adolescentin al anilor '70 (secolul XX) , capabilă să acceseze sensibil-evocator rememorarea perioadei de tinereţe (între 14 şi 22 de ani) . Acest cadru este coperta ultimului album al formaţiei Beatles *Abbey Road,* care re-prezintă, pentru o receptare sigură a mesajului, nu numai cadrul ci şi "scenariul" imaginii, anume cel al traversării (imaginea 8) .



imaginea 8

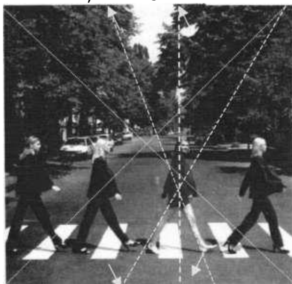
Coperta discului: *Abbey Road* al formației Beatles

Imaginea are o putere de evocare nostalgică cu atât mai mare cu cât a reprezentat pentru tinerii de atunci "drama" despărțirii formației, fapt puternic mediatizat în epocă (este "folosit" inclusiv contrastul între hainele serioase ale lui Paul McCartney și picioarele descălțate) .

Miza elecției acestei imagini este și cea a reîmprospătării mesajului (2) , fundamentată pe un raționament de tip asociativ (reclamă prin asociație), care se bazează pe două presupoziții: 2a) doamnele target-ului nostru circulă mult cu automobilul (ca femei emancipate ce sunt) și deci vor întâlni des treceri de pietoni; 2b) opritul la trecere (conform legislației care reglementează circulația cu automobilul) înseamnă o deconectare pe timp scurt, dar se întâmplă cu o frecvență mare în trafic, și reprezintă un moment ce permite asocierea "zebrei"cu imaginea noastră, atât la nivel conștient cât și inconștient (psihologia aplicată remarcată de Cathelat). Miza este una statistică și se fundamentează pe "dependența" de automobil a individului postmodern (cu un *life-*

style asemănător target-ului nostru), adică posibilitatea ca asociația să se întâmple crește proporțional cu numărul de opriri.

Tensiunile structurale (imaginea 9) (fundamentate pe semantica elementelor El) sunt "făcute" ușor perceptibile scopic și susțin intenția persuasivă. Ele folosesc în mare repartizarea elementelor El și E2 din imaginea originală (coperta albumului Abbey Road), dar focalizează atenția pe centrele de interes care asigură coerența mesajului.



imaginea 9

Plasarea personajului important pe <u>un traseu al *secțiunii de aur*</u> (dreapta) pe care se închide triunghiul "ascendent", format de picioarele"roșcatei" (clar contrastante), <u>este varianta tensională a codului structural</u> într-un cadru echilibrat și stabil, cu traseele "diagonalelor cadru" discret marcate de umbrele frunzișului sau de "fuga perspectivă" a "zebrei". Este interesantă "<u>închiderea" frunzișului</u> (față de imaginea de pe copertă) care aduce o umbră <u>de amenințare</u> ("greutatea" este situată sus, apăsător) susținută și de cromatica sobră (cu expresia galbenului într-o zonă bolnăvicioasă) exterioară personajului roșcat, <u>marcat ca o pată de culoare</u> (după cum remarcam mai sus) în același

sens expresiv care comunică, folosind cele două direcţii de tensionare, faptul că tinereţea este mai bună decît bătrâneţea iar sănătatea este mai bună decât boala.

Considerăm că există un caz special de sintaxă artistică din punctul de vedere al sensului unitar expresiv al unei opere de artă, a cărei prezenţă formală se manifestă consistent în arta actuală (mai ales în legătură cu ritmul) iar din perspectivă conceptuală în arta tuturor perioadelor istorice. Acest caz esete repetiţia şi modularitatea.

NOTE

[1] Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, Ideea Design SPrint Editură, Cluj, 2003, p.131

[2] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii vol.I*, Editura Meridiane,Bucureşti, 1978, p.128

[3] Edmund Burke {*Istoria frumuseţii, ediţie Îngrijită de Umberto Eco,* Editura Rao, Bucureşti, 2005, p. 290.)

[16] Este neclar dacă miza semnificatorie a avangardelor prin propunerea de noi medii (forme) de expresie artistică a fost una ce avea în vedere această tensiune între producţia ce se dorea exterioară arhivei şi arhivă folosită, ca mijloc de adresare, sau dacă definirea în acest fel (al elecţiei mediilor de expresie în afara tradiţiei), fapt cunoscut şi remarcat de noi, era folosită doar ca distincţie a fenomenului artistic ca practică socială comunicaţională faţă de tradiţionalul "meşteşug" ca divertisment. Pe de altă parte, trebuie avută în vedere la nivelul intenţionalităţii auctoriale inerţia modernă a lecturării noului ca atribut artistic axiologic important (la nivel auctorial sau la nivelul fenomenului artistic) reclamat ca atare de gruparea *Fluxus,* care presupune că îndepărtarea de tradiţie nu luase în calcul această posibilitate de tensionare ca mijloc de comunicare, ci îi atribuia o funcţie doar la nivelul reprezentării.



Andy Warhol, *Brillo Box,* 1969 Acrylic and silkscreen on wood



Mike Bildo, *Not Duchamp (Fotaine 1917),* 1986 poțelan.



Sherrie Levine, *Fountain,* 1989. bronz



James Turrel , pod luminat cu 1200 de refelectoare

ẍ


imaginea 1


imaginea 2

"Maşinile motrice", pompei"
"organul circulator" al pompei

Joseph Beuys, *Pompa de miere la locul de muncă,* 1977, instalaţie, (detalii: imaginile 1;2;3 .)


"Capul" pompei

Am acordat mai mult spaţiu artistului german Joseph Beuys dat fiind importanţa pe care a avut-o în conceptualizarea formală a artei (expresiei) şi spun *formală* ca distincţie a felului în care este asumat *conceptul* în postmodernitate (prin "dezbrăcarea" de consensuri reprezentative) pentru că arta ca fapt de comunicare a avut întotdeuna concept (în ciuda categorisirii kantiene) - chiar dacă mascat sub "frumosul" reprezentării - în ceea ce priveşte conţinutul (mesajul comunicat). Pentru o mai bună înţelegere a felului în care Beuys „reorganizează" • substanţa către un sens expresiv "plastic-social", reproducem intenţiile auctoriale cu privire la lucrarea *Pompa de miere la locul de muncă,* "povestite" de către artist în timpul "discuţiilor-atelier" cu Volker Harlan, (*Ce este arta? Discuţie-atelier cu Beuys,* Idea Design&Print, Editură, Cluj, 2003, pp.51-53):

"Beuys: Nu, pompa de miere e ceva ce acţionează şi doar ca idee; adică ideea de pompă de miere e bună deja şi ca literatură sau poezie. Am propus-o deja de multă vreme, fără s-o realizez. Am folosit des ideea de pompă de miere, iar cu mierea am făcut adesesa texte şi tot felul de alte lucruri. într-o bună zi însă chiar am fabricat pompa asta, dar dacă n-ar fi fost oamenii, o lăsam baltă. N-am vrut s-o realizez niciodată ca sculptură de sine stătătoare, însă s-a ivit posibilitatea de face ca *FIU* (Free *International University - Universitatea Liberă Internaţională)* să apară ca pompă de miere, aşa că mi-am zis: fie. M-am deplasat la faţa locului şi am văzut încăperea. Aveam două posibilităţi: exista o încăpere pătrată şi una semicirculară în spatele căreia mai era un mic spaţiu. M-am gândit că aceasta din urmă mi-ar conveni, aici am putea semnala lumii existenţa *FIU,* iar oamenii vor putea realiza chiar în prezenţa pompei de miere ideea fundamentală a acesteia, atât ca semn, ca aparat, cât şi spiritual aşa încât, timp de o sută de zile, ei să poată schimba idei, să discute, să închege relaţii etc. Pompa de miere nu e gândită deci doar ca obiect, aparat sau sculptură. De ea ţin şi oamenii, iar astfel pompa de miere are posibilitatea de a prezenta anumite principii umane, de pildă procese de circulaţie, iar asta chiar dacă face toate astea numai ca semn - căci la urma urmei e vorba de o maşinărie, aşa că ea nu poate îndeplini rolul de semn decât în sens figurat. în ceea ce priveşte procesele de circulaţie: *FIU* se preocupă destul de intens şi de procesul de circulaţie al capitalului, iar pompa ar putea fi o foarte bună emblemă a muncii: un circuit organic al materiei sau un circuit organic al banului sau un circuit al banului care să semene cu circulaţia sângelui ,încorporând procesele de construcţie şi demolare pe parcursul cărora pătrunde în circuit ceva care e dat din nou şi din nou pe credit. însă când parcursul s-a încheiat în punctul de origine nu se

întoarce nici un bănuţ în plus sau în minus, iar acolo, ca parte a unui proces originar de înoire pătrunde din nou în sistem sub formă de credit. Cam aşa arată sistemul nostru de circulaţie pe care l-am introdus şi în încăperile în care stăteau oamenii şi de asemenea în ventriculul unei "inimi". Există deci un organ-inimă, dacă vă place, şi un organ-circulaţie-sangvină, precum şi organ-cap. Era acolo o ţeava mare, lungă ce urca până pe acoperiş-acoperişul fiind desigur "capul"- acolo circuitul se bloca, mierea se aduna în acel punct şi nu mai curgea. Mierea se oprea într-un punct. Am avut deci impresia că acolo trebuie să fie ceva de genul unui creier, al unui cap, unde ceva se acumulează şi preia rolul capului, acolo sus, în podul *Documentei.* Am încercat deci pur şi simplu să fac ca aceste trei lucruri esenţiale să funcţioneze împreună ca o maşină. Asta însă il-ar fi fost în sine îndeajuns, dacă oamenii nu l-ar fi acompaniat acolo cu munca lor, şi a fost mult mai-bine aşa, astfel mie mi s-ar fi părut că totul e prea mecanic. Apoi i-am mai adăugat ceva: o grămadă de grăsime şi o maşinărie dublă - două motoare cuplate printr-un cilindru gros de cupru -, care amesteca permanent şi cu o mare viteză grăsimea; pentru mine asta reprezenta voinţa, fiindcă doar ea mai lipsea.

Dacă putem spune că elementul care a pus în mişcare totul era inima şi circulaţia sangvină, iar capul ar fi fost principiul formal, atunci lipsea numai elementul-voinţă. în felul acesta maşina era terminată şi, cum se spune, erau reprezentate toate punctele creatoare importante, cele trei structuri decisive, hotărâtoare, cum ar fi gândirea, simţirea şi mişcarea, respectiv voinţa. Nici nu era nevoie să se cunoască aceste concepte sau ca ele să poată fi deosebite era suficient să fie trăite - şi mulţi le-au trăit. Din acest motiv mulţi ne-au şi întrebat: ce înseamnă asta? Iar în acele momente am avut ocazia să vorbim despre om, şi nu despre maşină, înaintând imediat către următoarea chestiune. Acesta e contextul în care a luat naştere pompa de miere".

[9] Arthur Danto, *Apres la fin de l'art,* Editions du Seuil, 27 rue Jacob Paris VI, 1996, capitolul *Les expressions symboliques et le moi,* pp. 83-104

Capitolul III

Repetiția în compoziția vizuală; repetiție și modul ca sintaxă expresivă ce asigură unitatea unei opere de artă vizuală

1. Modulul ca detaliu măsură ce asigură construcția unitară a unui ansamblu artistic coerent

Acest capitol prezintă o analiză asupra relației repetiție-.modul și a felului în care repetiția se manifestă distinct ca semn important al artei vizuale contemporane. Fenomenul repetiției a existat dintotdeauna în artă, dar cu specificul formal firesc corespunzător perioadelor istorice, arhivelor culturale separate geografic sau intențiilor și performanțelor auctoriale etc. în acest sens, al existenței semnificațiilor repetiției în artă, chiar dacă lucrarea de față nu dezvoltă investigații și considerații ontologice despre artă, o referire ontică cu privire la existența artei ca activitate umană, al cărei sens teleologic existențial rezultă din sensul repetării conștiente a unor gesturi paradigmatice, evidențiat de Mircea Eliade, alăturat de noi, peste timp, unei afirmații a lui Nicomach de Gerasa care scria, inerțial pitagoreic, în legătură cu Dumnezeu creatorul lumii: "Dumnezeu care aranjează cu artă"[1], ar releva <u>arta ca repetiție</u>. Adică, ca o activitate umană care își găsește semnificațiile conform afirmației lui Mircea Eliade și anume aceea că: "[...] gesturile

profane semnificative [...] nu-și dobândesc sensul ce li se acordă decât pentru că <u>repetă</u> deliberat anumite acte îndeplinite *ab origine* de zei, eroi sau strămoși."[2]

0 perspectivă arheologică asupra artei, din punctul de vedere care face obiectul analizei noastre, adică relația repetiție-modul ca sintaxă artistică, evidențiază liniar-istoric (chiar dacă nu cu precizie, având în vedere faptul că fenomenul artistic a "scăpat" întotdeuna unor periodizări exacte) următoarele momente:

1) repetiția ca *modul* structural ("numărul de aur") a secondat în cadrul fenomenului artistic mai bine de 2000 de ani traiectoria carierei pe care a avut-o armonia, confundându-se cu ea (ca tehnică expresivă);

2) momentul "abstract" când armonia devine reprezentată (ca element E2) dar repetiția rămâne în general "ascunsă" (*modulul* rămâne "ascuns" în sintaxa structurală[3]);

3) odată cu renunțarea la codul armonic (anii'50-'60, secolul XX) în cazul expresiei specific postmoderne (care urmează istoric) repetiția se manifestă clar ca relație tensională între elementele E2 *(modul* relațional) și se desprinde de raportul armonic constituindu-se structural pe egalități, adică nu pe structura conceptuală (număr "de aur" antic) a *modulului* armonic ci doar pe atributul lui de *modul* (nu de raport), acela al <u>egalității repetitive E2</u>.

Adică, este vorba despre <u>reprezentarea modulară</u> a repetiției ca tensiune relațională (E2) nu a <u>cauzei ei repetitive</u>. Este la fel ca și cum un om ar îndeplini un program zilnic pe care îl presupune o slujbă fără ca slujba să existe (trezitul în fiecare zi la aceeași oră, parcursul aceluiași drum, eventual cu același mijloc de transport, pauza de masă etc.) sau mai precis, pentru similitudinea cu invocata renunțare la armonie, după ce omul a renunțat la slujbă. Ceea ce este identic în această repetare a programului în ambele cazuri (cu slujbă reală sau fără slujbă)

este faptul că în amândouă cazurile repetiţia poartă semnificaţia timpului, dar dacă în condiţiile unei slujbe reale există şi un important sens al spaţiului (locul unde se desfăşoară slujba, "spaţiul" social ca poziţie pe care o conferă slujba etc.) în momentul în care ea (slujba) nu mai există, repetiţia, lipsită de motivaţia spaţială, îşi defineşte câmpul semantic mai ales în legătură cu timpul. Timpul relevat semantic prin repetiţie este important deoarece este una din direcţiile analizei noastre.

Această formă a repetiţiei reprezentată ca element E2 (repetiţia ca tensiune relaţională), desprinsă (după cum spuneam) de codul armonic (repetiţie ca tensiune structurală pe care o presupune numărul "de aur" ca modul), rămâne în cadrul comensurabilităţii (al simetriei în sens antic) ca egalitate care se repetă, în forma *modulului* reprezentat (E2), adică presupune existenţa unui cod extraarmonic. Aceeaşi percepţie relaţională modulară (dar fară nici o susţinere structurală) există şi în cazul renunţării la expresia "încadrată" (tablou) şi este evidentă şi în expresiile "mimetice" aie noilor forme de exprimare artistică cum sunt *performance-ul, happening-ul,* etc. (care a împrumutat caracterul repetitiv şi de la spectacolul muzical, ca producţie artistică reluată periodic, şi chiar din oferta expresiv-repetitivă a limbajului muzical) după cum se poate observa în opera Vanessei Beecroft, Boltansky, Cindy Sherman, sau în folosirea expresivă a *citatului artistic* etc.

Despre existenţa *modulului* în artă ca regulă repetitivă de ordonare sintactică se ştie după cum afirmă Tatarkiewicz de la "[...] izvoare. Din acestea ştim că faţada unui templu trebuia să aibă 27 de moduli iar lungimea corpului omenesc 7".[4] *Modulul* antic grec era rezultatul codului armonic aplicat matematic ca raport "de aur".[5]

Pe parcursul istoriei artei, până în anii '50-'60 ai secolului XX când arta vizuală renunţă la codul armonic, *modulul* a funcţionat (structural) de la o formă de regulă sintactică

(ce determină tensiuni) al cărei imperativ conceptual paradigmatic condiţiona reductiv semantica semnificantului (conform unui cod exclusiv armonic) până la o formă care asigura didactic deprinderile tehnice ale practicii artistice de reprezentare cunoscute în limbajul "breslelor de artişti" ca *măsurători.*[6] Nu vom insista asupra acestor lucruri notorii care au făcut să curgă multa cerneală.

Cursul de faţă este interesat de două aspecte ale problematicii pe care o ridică *modulul* din punctul de vedere al specificului expresiv pe care îl aduce în exprimarea artistică:

1) - *modulul* ca repetiţie care asigură sintactic unitatea expresivă (din perspectiva sensului) a semnificaţiilor elementelor în relaţie cu spaţiul în care operează repetitiv (opera de artă ca spaţiu plastic unitar);

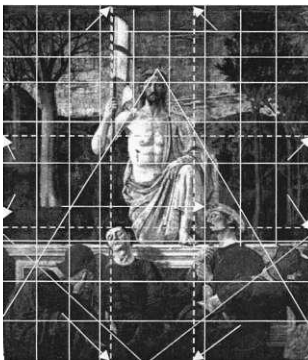
2) caracterul repetitiv al *modulului* ca regula sintactică a repetiţiei care stabileşte un câmp semantic al semnificaţiilor referitor la timp (nu la spaţiu), în alţi termeni, ca semn al timpului.

1) *Problematica modulului* ca element sau regulă sintactică care asigură unitatea expresivă a operei implică două abordări distincte în ceea ce piveşte utilzarea lui în sintaxa operei de artă. Chiar dacă nu se suprapun întru totul, aceste două direcţii, corespund satisfăcător direcţiilor de adresare: celei structurale şi celei relaţionale.

la) La nivel structural: în sensul în care *modulul* ca unitate conceptuală a cadrului armonic fundat pe operaţionalizarea tehnică în cadrul practicii artistice a numărului "de aur" putem considera acest cod ca funcţionând (pe direcţia structurală) ca *modul* (regulă sintactică) pentru ordonarea structurală a spaţiului vizual plastic. Astfel, numărul "de aur" (ca regulă ordonatoare sintactică a operei de artă) este de fapt un *modul* care prin repetiţia_lui (conceptuală ordonatoare) asigură unitatea armonică structurală a expresiei

unei lucrări. în acest caz codul structural este imanent *modulului* care operează repetitiv ca *divizor constant* ("număr de aur").

Aplicarea lui în forma invocată de Tatarkiewicz este doar o variantă tehnică (operativă în perioada amintită a istoriei artei antice). Istoric vorbind, pe același principiu au fost folosite și alte variante "modulare" mai mult sau mai puțin perceptibile scopic, în forme diferite dar toate "ascunse" în cadrul direcției structurale de adresare, ce era situată din punct de vedere tehnic în interiorul reprezentării, sau ca fundament al ei, conform "tabloului stratificat" descifrat astfel de către Roman Ingarden.



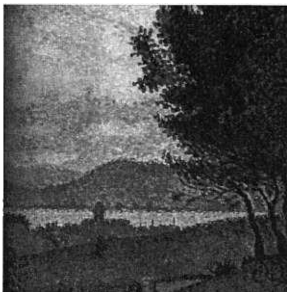
De exemplu, o analiză (sumară) din acest punct de vedere a lucrării lui Pierro della

Francesca „învierea", "construită structural", din perspectiva cadrului, pe numărul "de aur", propune la nivelul reprezentării, ca unitate între structură şi reprezentare, o variantă de legătură modulară cu reprezentarea, care este numărul trei. Triunghiurile clare (constituite ca triunghiuri pe numărul trei) definesc "compoziţional" pe Isus în raport cu restul personajelor.. Reprezentarea lui Isus determină, din perspectivă perceptuală, un triunghi cu vârful în sus care se înalţă, iar celelalte personaje sunt adunate toate pe traseele unui triunghi cu vârful în jos, un traseu ce determină o intenţie -traiectorială ştructurală- de a intra sub piatra tombală -traiectorie atribuită în mod firesc muritorilor. în afara acestor triunghiuri, dacă se împarte cadrul tabloului într-un "caroiaj" folosind repetarea *divizorului constant* trei, este uşor de observat că treimea constituie una din direcţiile de ordonare ale construcţiei elementelor E2 (nu a construcţiei "de aur" a cadrului) care coincid (adică se accesează secţiunile „de aur" la un moment dat în această divizibilitate, cu divizor trei) cu a treia dividere a suprafeţei. Pierro della Francesca avea o importantă instrucţie matematică, aşa că o structură compoziţională astfel alcătuită (ca variantă modulară ce leagă structura de reprezentare) nu trebuie să ne mire.

lb) La nivelul relaţional - ca element E2 - *modulul* apare târziu la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, în perioada postimpresionistă în lucrările *pointiliste* sau (ca "tuşă") în operele lui Van Gogh.[7]



Vincent van Gogh, *Portretul doctorului Gachet,*1890.



Paul Signac, *Vedere din Saint Tropez apus de soare la capătul pinilor,* 1896, detaliu, ulei /pânză, 65x81 cm.

De exemplu, în lucrările lui van Gogh magnitudinea expresivă este în mare parte rezultatul unei "reconstrucţii plastice" repetitive a elementelor E2 reprezentate, în urma efortului de înţelegere a „sintaxei" lor normale (corporale). Semnul acestei reconstrucţii este tuşa care urmează structura elementelor reprezentate. Astfel, "tuşa" hainelor doctorului Gachet urmează faldurile pe care le presupune îndoirea hainei, carnea figurii este descrisă de „tuşă" în felul în care stă pe faţă, până şi lumina şi umbra de pe carnaţie au consistenţa unei corporalităţi (structuralităţi) pe care o conferă plastic aceeaşi "tuşă" care urmează direcţia eclerajului. La fel se întâmplă şi cu aerul -care este reprezentat plastic ca o materie ce prezintă o structuralitate (substanţialitate corporală) relevată "tuşat" de figurarea luminii care trece prin el. Această reconstrucţie este fundamentată ca discurs descriptiv, şi în acelaşi timp unificantă ca adresare retinală, pe felul în care artistul olandez distribuie modular (ca urmare a unei "înţelegeri a lucrurilor" ce trebuie comunicată) materia colorată în forma "tuşei", care re-prezintă (elementele E2) şi se reprezintă concret corporal. Astfel, mesajul lui van Gogh este unul care se referă scopic atât la "descifrarea" cât şi la o „recifrare" (conform unui cod personal) a felului în care sunt alcătuite lucrurile şi relevate semantic tensional ca relaţie între aparenţa lor fenomenală şi reprezentarea lor ca structură intimă a "facerii" (a existenţei lor structurale ce poate fi reprezentată în acelaşi timp cu aparenţa exterioară). "Descifrarea" lui van Gogh nu este una ştiinţifică, fundamentată pe cunoştinţe despre structura reală a lucrurilor, ci una scopică care mizează pe observaţie şi pe înţelegerea felului în care structura are o "traducere" în aparenţa ei "corporală" ce poate fi "înţeleasă" şi reprodusă pe pânză în urma unui efort vizual. Folosirea "tuşei" în forma *modulului* propune, de fapt, o singură regulă de „refacere" a lucrurilor care

unifică artistic posibilele diferențe ale existenței lor "utilitare" obișnuite. Este mesajul unui efort uriaș de comunicare a unei "dezvăluiri" structurale a lumii (în felul în care o "înțelegea" van Gogh).

Spre deosebire de puternica personalizare a olandezului, *pointilismul* propune o regulă generală (tot unificatoare scopic) a reprezentării fizice, științifice, a culorii, ca tensiune între performanța acestui "artificiu" retinal și existența fenomenală a lucrurilor.

în amândouă cazurile (pointilism și Van Gogh) putem vorbi despre *modul* în termeni artistic-profesionali tehnici, cum este *semnul plastic dominant* (ca element E2 cu evidentă concretețe reprezentațională retinală). De asemenea, în amândouă cazurile este vorba despre un supra-znodui (suprapus peste cel armonic structural deja prezentat) care asigură repetitiv-modular unitatea expresivă a sensului semnificațiilor retinale E2. Această unitate scopică expresivă era până la acest moment postimpresionist de obicei rezolvată plastic la nivelul reprezentării de o "unitate stilistică" rezolvată în urma prestației tehnice auctoriale prin personalizarea unor standarde calitative interne profesionale ale operei de artă cum sunt: modeleul, pasajul, raportul umbră-lumină, armonia cromatică, acordul local, transparența, pasta etc.[8]

Odată cu reprezentarea *modulului* ca element E2, acesta se "desprinde" din direcția structurală (sau se suprapune peste) unde funcționa și acționa din punct de vedere comunicațional și operațional sintactic în felul ascuns invocat și se adresează perceptual concret și comprehensibil, adică "iese" din zona perceptuală subliminală (inconștientă) în favoarea unei percepții vizual-conștiente discernabilă retinal. Aceeași "prefacere" istorică, cea a reprezentării ca element E2, se întâmplă de fapt cu întreaga direcție structurală, o dată cu apariția artei abstracte[9] și apoi în general în cea care urmează istoric.

În acest sens pictura *pointilistă* propune retinal (chiar dacă suprapus peste intenţia auctorială, adică peste cea a semnificaţiilor fizice, ştiinţifice) semnificaţia repetiţiei ca semn unitar al expresiei (expresivităţii) ce se fundează pe repetiţia punctului şi ca *modul* capabil să acceseze simultan o "preţiozitate" plastică a suprafeţei, ca împlinire scopică a *diviziunii tonului* propusă de impresionişti drept rezolvare a consistenţei atmosferice specifice unui moment sau altul al zilei şi locului.

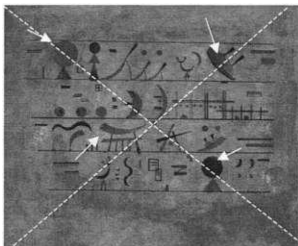
Apropiindu-ne de contemporaneitate, putem .face observaţia că *action-painting-ul* (sau *dripping-ul)* lui Jackson Pollock, despre care am vorbit deja, propune (din perspectiva *modulului* reprezentat ca semn plastic care asigură unitatea expresivă a sensului perceptual retinal) sub instanţa operei aceeaşi expresie modulară, dar în cazul operei sale, *modulul* - care este "stropul liniar" rezultat în urma action-ului, doar *action-ul* fiind asumat auctorial ca sintaxă artistică comunicaţională, nu şi repetiţia - se repetă aleator (nu ordonat controlat), semnificaţiile unei astfel de repetiţii implicându-le pe cele ale hazardului. Remarca noastră cu privire la hazard ca miză expresivă asumată auctorial de către Pollock, Mathieu sau Hartung etc. este aceea că toţi erau bine instruiţi profesional, ori instrucţia practică a lucrului în vizual presupune formarea unor automatisme în ceea ce priveşte controlul asupra unor standarde interne - cum sunt controlul compoziţional al unei suprafeţe sau abilitatea de a trage o linie sau o "tuşă"- care se manifestă chiar împotriva intenţiei auctoriale.

În acelaşi fel modular funcţionează urmele de picioare ale "membrului" mişcării Gutai, Shiraga Kazuo, cu aceeaşi observaţie cu privire la instrucţia profesională.

Precizăm că nu încercăm să transformăm orice întâmplare plastică în modulare. Utilizarea în analiza de faţă a termenului de *modul* (depăşirea graniţelor convenţionale cu privire la identitatea

cantitativă ca dimensiune, sau ca exactitate formală măsurabilă etc.) se fundează pe identitatea semantică ca element E2 (identitate calitativă) care asigură prin repetiție, comensurabilă sintactic ca multiplicare, unitatea expresivă a operei (ca sens expersiv unitar) la nivelul reprezentării. Facem precizarea că termenul de sens folosit în general în acest capitol se referă la un sens unitar scopic, la nivelul reprezentării, nu la sensul referențial. Pentru distincție, vom scrie sensul referențial (atunci când/dacă este cazul) cu majusculă, adică Sens.

Același motiv care ne conduce la o asemenea concluzie asupra -*modulului* ca semn dominant unificator semantic la nivelul expresivității ne împiedică să considerăm ca fiind modulare tehnici de compunere a suprafeței plastice ce se bazează tot pe repetarea unor elemente, pe identitatea cărora se asigură "citirea" structurală tensionat-expresivă (trasee compoziționale), cum se întâmplă (clar descifrabil și chiar declarate ca atare) în pictura constructivistă a lui Paul Klee sau Kandinsky (relevate și ca tehnică de ordonare a culorii la Johannes Itten)[10] și în general în arta ce folosește medii profesionale tradiționale, ca ordonare a relației detaliu-ansamblu.



Wassily Kandinsky, *Desene,* 1931, Basel, Kunstmuseum

De exemplu, în lucrarea lui Kandinsky *Desene,* cele două forme rotunde (săgeţi albe) de pe direcţia oblic-descendentă sau "semilunele" (săgeţi galbene) de pe cea oblic-ascendentă sunt repetiţii care asigură operaţionalizarea scopică a diagonalelor cadrului.

între acestea din urmă şi cele pe care le numim modulare există următoarea distincţie: a) în cazul operelor lui Klee şi Kandinsky (sau alţii) *modulul* nu este reprezentat ca element E2 şi rămâne (ca în . cazul la) operativ la nivel structural (armonic), fără ca precizia semantică a operei să se constituie pe modularitate (ca tensiune a repetiţiei la nivelul relaţional ca elemente E2) . în aceste cazuri *modulul* ca semnificaţie doar susţine (modular-conceptual ca număr "de aur") ca relaţie înte detaliu şi ansamblu şi unitate între structură (elemente El) şi reprezentare (elemente E2) - ca sens expresiv comun- tensiunile relaţionale "armonice" între elementele E2. b) în cazul operei lui Pollock sau Shiraga Kazuo, ca şi la Van Gogh sau *pointilişti,* modulul ca repetiţie percepută scopic defineşte unitar expresivitatea operei susţinută (armonic sau extraarmonic) de codul structural propus de autor.

în acest sens, *modulul* "de aur" în perioada antică greacă determina structural semnificaţiile armonice ale întregului care era opera (fie ea templu sau sculptură). în Evul Mediu şi Renaştere, acelaşi *modul* structural susţine (tot armonic, la nivelul reprezentării) alte variante ale elementelor E2) . Adică unitatea expresivă referenţială între Elşi E2 se constituie pe alt fel de tensiuni (nu cele matricelale armonice care nu mai operează la nivel E2) în funcţie de Sensul care se conformează mesajului referenţial. La fel se întâmplă şi după aceea. Odată cu reprezentarea structurilor armonice la nivel E2, în arta "constructivistă" (dar fără legătura cu sacrul, ci doar reprezentând "iraţionalul" unei fiinţe umane care-şi "pierduse busola" credinţei odată cu inculcarea simbolului "atomizării" ei raţionale)

modulul nu mai funcționează semantic (din punctul de vedere al controlului intențional auctorial) din perspectiva expresivă a repetiției ca semn al ciclicității lumii (în sensul afirmat de Eliade) ci ca semn al cunoașterii umane, ca performanță reprezentațională însușită. Dacă acest fapt, desprinderea artei vizuale de simbolul sacrului, se datorează sau nu în totalitate spiritului raționalist al Iluminismului, nu este problema lucrării noastre. Nu putem însă să nu remarcăm abandonarea intenției poetice în sens mistic în perioada Clasicismului - poeticul ca posibilitate de accesare „necontrolată" rațional a unui mesaj din zona necunoașterii (Real), fie el și cel al ciclicității - în favoarea performanței reprezentaționale.

Din perspectiva operaționalizării *modulului,* distincția noastră se fundamentează în acest caz (al repetiției ca tensiune relațională E2 cu privire la spațiul plastic) pe propunerea semantică unitară a operei, între cele care poartă semnificațile *modulului* ca detaliu ce se repetă în sens unificator (și stabilește câmpul semantic al operei) și cele care propun *modulul* doar ca susținere structurală a unui sens (altul decât cel al • repetiției) în cadrul unui discurs ce intenționează să transmită alte semnificații. Iar în ceea ce privește apariția unor repetiții la nivelul reprezentării, formele asemănătoare prezente în operele unde *modulul* rămâne structural nu sunt *module* ci doar forme ce se repetă conform codului armonic (sau unuia extraarmonic) și nu pot -fi analizate ca *modul* (ca în cazul lucrării lui Kandinsky prezentate mai sus).

Din aceeași perspectivă, dar în sensul unității dintre *modulul* structural ca detaliu și întregul semnificant (opera de artă) ca reprezentare (elemente E2), altfel spus, al unității semantice dintre direcția de adresare structurală și cea relațională, scurta "derapare" istorică de mai sus relevă trei aspecte:

1) existența unui *modul* structural poate susține unitar variante relaționale E2 diferite, în funcție de Sensul mesajului, dar în aceeași zonă a armoniei;

2) existența *modulului* structural nu exclude operaționalizarea la nivel relațional a unui alt *modul* sau supra-modul (pointiliști, Van Gogh etc) dar îl condiționează semantic (tot armonic);

3) inexistența unui *modul* armonic (din perspectiva intenționalității auctoriale) în sensul tradițional al "numărului de aur" (Pollock) nu împiedică funcționarea la nivel relațional (E2) a unuia extraarmonic (cu același sens de unificare expresivă) dar a cărui receptare se face conform unui alt cod și anume (în cazul nostru) cel al repetiției.

2. **Repetiția ca metodă de asamblare a unui singur detaliu.**

2) Operaționalizarea semantică a *modulului* ca semnificație a timpului (ca urmare a tensiunilor relaționale) apare clar odată cu asumarea din partea lui Warhol[11] a repetiției elementelor E2 (ca *modul)* , adică ceea ce s-a numit "structură de repetiție" în "arta serială"[12], iar după unele păreri, "moartea compoziției".[13] "Moartea compoziției" a fost declarată datorită "distrugerii" conceptului structural al „centrului compozițional" care trebuie să focalizeze din punctul de vedere structural psiho-vizual pe care s-a constituit "practica" artistică tehnică a tabloului[14] în sensul perceptual tradițional retinal (adică conform codului structural armonic scopic)[15] traseele compoziționale ale operei dependente de de un cadru, cum este cazul tabloului. Noua adresare vizuală (a lui Warhol)[16] propune un cod structural care presupune din perspectiva receptării, în același timp și simultaneitate și succesivitate. Dacă simultaneitatea asigură receptarea obișnuită a

semnificaţilor în cadrul unei percepţii scopice normale, succesivitatea repetiţiei le adaugă pe cele ale timpului.

Succesivitatea care apare în acest caz este una diferită de cea a receptării succesive vizuale a unui text. Este vorba mai mult de semnul succesivităţii, asemănător cu semantica cuvântului pictat, nu scris. Dacă arta Evului Mediu se apropie de o "scriere" a elementelor relaţionale vizuale mai mult decât de o pictare a lor, textul pictat, folosit de la cubişti încoace, are rol de element E2 reprezentat pictural, nu scris, adică se conformează unei "gramatici" vizuale.



Andy Warhol, *210 sticle de Coca-Cola,* detaliu.1962, 210x266cm.

Astfel, modificarea semantică a semnificantului se produce prin adăugarea repetiţiei ca semn al timpului, nu prin modificarea percepţiei de la simultaneitate către succesivitate. De exemplu, repetiţia sticlelor de *Coca-Cola* nu modifică receptarea simultană a operei cu tensiunile marcate de "tratarea"

diferită a sticlelor cu un sens scopic perceptual care indică partea de jos a lucrării (dar neimportantă ca prioritate expersivă a lucrării) în sensul unei receptări succesive (ca în cazul textului) ci doar definește semantic (ca semnificaţii pe care le produce sintactic) sensul operei. Adică această lucrare „vorbește" despre repetiție și succesivitate într-o adresare care rămâne simultană din punct de vedere perceptual. Astfel, "obiectele" (sticlele de *Coca-Cola)* lui Warhol nu reprezintă ca elemente E2 o natură statică ("citirea" tradițională a unor obiecte reprezentate "plastic") ci comunică, ca urmare a tensiunilor relaţionale determinate specific de sintaxa repetiției, despre producerea lor (ca timp) sau, de fapt, despre o producție de obiecte prezente în social (nu neapărat despre sticlele respective), care se atașează cursiv derulării liniare a vieții indivizilor societății respective (zi după noapte , noapte după zi, săptămâni , luni, ani etc).

Interpretarea repetiției reprezentate astfel, ca semnificaţie a timpului, are două fundamente profesionale:

1) identitatea modulară cantitativă a elementelor care se repetă (la fel ca programul uman raportat la ciclurile temporale ale existenței determinat atât de Real - zi- noapte- cât și de Realitate - calendar);

2) ordonarea sintactică liniară care determină tensiuni ce induc semnificațiile de "citire succesivă" ale unei desfășurări temporale și nu spațiale.[17]

Amândouă aceste aspecte, prezente în operă ca "intenții" de comunicare, relevă din două puncte de vedere distincția semantică față de lucrările *pointiliste* sau cele ale lui Van Gogh (de exemplu), care relaţionează semnificativ repetiția la spațiul plastic, a) Dacă la *pointiliști* sau la Van Gogh identitatea *modulelor* era una semantică, în cazul lui Warhol este vorba de o identitate formală, ceea ce schimbă specificul tensional relațional între elementele E2 ca percepție

scopică a identității din perspectiva unei priorități sintactice cu relevanță semantică importantă. Altfel spus, gradul de recognoscibilitate (ca mecanism perceptual al identității) crescut modifică tensional sensul comunicării; b) Dispunerea ordonată, pe direcțiile vertical și orizontal, alăturată identității *modulului,* orientează "citirea" liniar, adică nu focalizează recepția către centrul compozițional (conform tensiunilor "construite" pe codul armonic), cum se întâmplă la Van Gogh sau *pointiliști,* ci din contră "deschide" receptarea spre/și în afara, cadrului.

Aceasta se întâmplă datorită a două lucruri deja prezentate în această lucrare, și anume:

1) pe de o parte renunțarea lui Warhol la codul armonic (ca ordonare sintactică tradițională) și propunerea unui cod structural extraarmonic (cel al repetiției modulare ordonate vertical și orizontal) ca susținere structurală (extraarmonică) dedicată elementelor E2, sau ca imanență tensională conținută de reprezentarea repetitivă a *modulului.* Prezența codului armonic la operele *pointilste* etc. determină descrierea *modulului* reprezentat (element E2) ca un supra-*modul* (fapt operat în analiza noastră mai sus) ce se suprapune pe structura armonică (El) pe care doar o completează semantic relațional, altfel spus este o repetiție dispusă armonic, spre deosebire de operele lui Warhol;

2) "deschiderea lectorială" a semnificantului (Warhol) în urma ordonării liniare, mai sus invocate și evidente scopic, echivalează cu o renunțare (comunicațională) la tensiunile limitative ale cadrului (altfel spus renunțarea la cadru) în favoarea unei structuri repetitive care permite (conceptual) multiplicarea inerțială a *modulului* fără ca sensul operei să se modifice.

Semantic, acest fapt se aseamănă cu autocomunicarea ce apare în cazul naufragiaților solitari, care în lipsa unui calendar, pentru a nu pierde relația cu timpul, figurează repetitiv (comunicațional în sensul ipseității) semne, unul

după altul, ca reprezentare a timpului scurs. Acest sens al repetiției îl propune și codul accesat sau intenționat de către Warhol în lucrările sale care, spre deosebire de ordonările tradiționale (mai mult sau mai puțin modulare) ce încearcă să concentreze timpul (mizând pe "forța" codului armonic aplicată cadrului și puterea de-evocare a simbolului) într-un singur moment (cel surprins în reprezentare), reușește prin tensiunile repetiției operaționalizate în acest fel (care înseamnă și "debarasarea" de codul armonic, limitativ în acest caz) să "deschidă" semantic opera către o temporalitate cursivă și liniară al cărei dinamism (perceput scopic) nu se consumă ca intensie tensionată a spațiului spre - "centre compoziționale" adunătoare de trasee imanente (ca în sintaxa tradițională) ci extensiv, ca discurs monoton către un timp ce "curge" și exterior reprezentării.

Dintr-o perspectiva tensională (adică a tensiunilor ca mijloc de comunicare vizual artistic) repetiția modulară egală devine principala tensiune atât ca adresare structurală scopică cât și ca adresare relațională.

De asemenea, trebuie precizată distincția dintre reprezentările "temporale", ca "dinamism plastic" ce descrie ritmul vieții moderne, ale grupării futuriste (Giacomo Baila, Gino Severini, Umberto Boccioni etc.), care sunt tot repetitive și repetiția la Warhol și la cei care au folosit în același fel tensionările mai sus invocate.

Codul dinamic futurist se conformează traseelor armonice, chiar dacă compoziția se "deschide" (doar către un singur sens), căci raportează deschiderea la codul armonic al cadrului. Miza expresivă rezultată dintr-un astfel de demers este cea a mișcării descompuse (ca într-un film cadru după cadru), folosită des de artiști de-a lungul istoriei artei[18] ca dinamică compozițională. Astfel, chiar dacă este reprezentată, repetiția nu este tensiunea principală pe care se constituie semantic opera, ci doar una relațională în sensul variantelor E2

susținute structural de *„modulul* de aur". Accesarea -semantică a timpului în cadrul discursului futurist face referire mai mult la mișcare (ca timp scurt în care se consumă dinamica astfel reprezentată). Este o relație a repetiției (ca element E2) tot cu spațiul cadru (ca o fotografie "mișcată") în care poate fi surprinsă concentrat o bucată de timp.



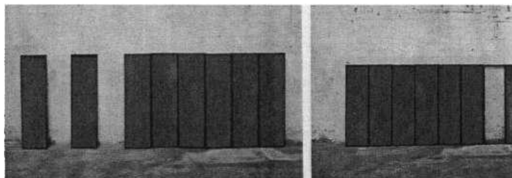
Giacomo Balla, *Dinamismul unui cățel în lesă,* 1912, detaliu.

Am ales opera lui Warhol pentru exemplificarea investigației noastre datorită clarității propunerii în ceea ce privește repetiția ca tensiune majoră comunicațională (ca mesaj al timpului) pe suprafața unui semnificant delimitat de un cadru ("tablou"). Probabil că opera care se dezvăluie cel mai clar în acest fel (ca tensiune repetitivă modulară care face referire la timp) este *Coloana fără de sfârșit* a lui Brâncuși, dar cu un alt sens simbolic, cel al relației cu Sacrul, și cu o supra-tensionare intimă care încifrează etnic elecția reprezentării modulare. Dar și în acest caz repetiția constituie

modul de adresare major (atât structural cât și relațional) ca semnificație a timpului. Aceleași semnificații ale timpului relevat liniar curgător de către repetiție (ca tensiune), în același sens prezentat mai sus în legătură cu Warhol, dar într-un fel mai "concret" (desfășurându-se realmente repetitiv în timp) sunt cele invocate la început, anume cele ale expresiei artistice postmoderne mimetice *(performance-ul, happening-ul* etc).

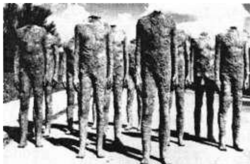
Preocupările artistice în legătura cu repetiția pot fi observate și în afirmațiile lui D.N.Zaharia în legătură cu originile artei seriale la Monet[19] și mai apoi în toată arta serială sau cea care folosește repetiția, dar în diferite forme expresive. Secolului XX este marcat de căutări în legătură cu repetiția ca posibilă formă de exprimare artistică în general, nu numai în ceea ce privește arta vizuală, de exemplu în domeniul muzical dacă ne gândim la Bolero-ul lui Ravel (1928) sau mai bine la muzica serială[20] a lui Shoenberg, Boulez, Stokhausen, și chiar Stravinsky, la cea minimală[21] a lui Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley și Steve Reich. Această observație relevă odată în plus influențele exercitate de domeniul muzical asupra celui vizual și invers (amintite de noi în legătură cu expresia contemporană). De asemenea, reamintim repetitivitatea muzicii orientale (cu o intenție de raportare temporală declarată) și africane, influente în anii '60 (secolul XX), care au inculcat în intențiile auctoriale artistice occidentale o raportare acută la conceptul timpului.[22] Nu putem preciza în ce măsură un domeniu l-a influențat pe celălalt (dar influențe au existat având în vedere faptul că artiștii vizuali au renunțat la mediul de expresie propriu tradițional, iar termenul de *minimalism* este împrumutat ca denumire a curentului muzical din arta vizuală, legăturile între artiștii minimalismului vizual și cei muzical fiind bine cunoscute) sau dacă sentimentul unui timp comprimat (datorat schimbărilor economico-

sociale) a dus căutările artistice (în general) cu privire la elecţia expresivă în această zonă.



Jean-Pierre Bertrand, *fără titlu* (foto:Jean-Pierre Bertrand)

Prezenţa tensiunilor determinate de repetiţie în arta contemporană este evidentă, chiar dacă însuşită auctorial în forme diferite. Dacă Vanessa Beecroft repetă acelaşi scenariu . ("regizează" un spectacol cu femei pe care le ordonează în funcţie de „tema" aleasă) sau Turrel lucrează permanent cu lumina (ca program repetitiv), artişti ca Jean-Pierre Bertrand, sau Magdalena Abakanowicz (în sculptură) folosesc repetiţia la fel de evident ca şi Warhol (dacă nu şi mai evident) , şi chiar cei preocupaţi de *suport-suprafaţă* ca Francois Rouan accesează aceaşi modularitate, dar cu o consistenţă corporală datorată materialeor folosite.





Lucrări ale Magdalenei Abakanowicz



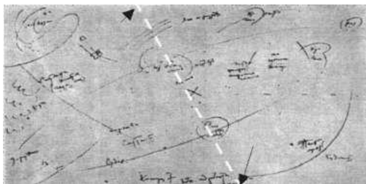
François Rouan, *Flaminia II,* 1975, ulei/pânză, 200x170cm, colecţia Berthier.

NOTE

[1] Matila C. Ghyka, *Estetica și teoria artei,* Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p.37. Afirmația lui Nicomach este făcută în *Introducere în aritmetică,* cartea II, cap. XXII.

[2] Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri,* Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p.14

[3] După remarcam în Capitolul II arta abstractă reprezintă (ca elemente E2) însăși direcția structurală, adică traseele și structurile compoziționale care asigură direcția de adresare structurală. Este, mai ales la început (Kandinsky), din punctul de vedere al practicii artistice, o "scoatere" la nivelul reprezentării a structurilor care "susținuseră" semantic până atunci reprezentările mai mult sau mai puțin "naturale". Facem mențiune "la început" deoarece atunci și în perioada *-ismelor* direcția structurală păstrează (și chiar se apleacă științific asupra problematicii compoziției) codul armonic aplicat structural, care este asumat ca miză expresivă importantă.

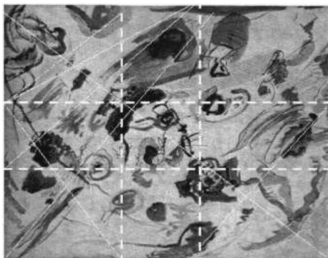


Kandinky, *Studiu pentru compoziția VII,* Munchen, Fundația Munster - Kandinsky

în *Studiu pentru compoziția VII* (de fapt, o schiță), Kandinsky își stabilește în același timp direcția relațională și cea structurală (armonică) pentru că una (cea relațională) o "re-prezintă" pe cealaltă (pe cea structurală).

în reproducerea care prezintă prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky (p.213) am marcat doar câteva

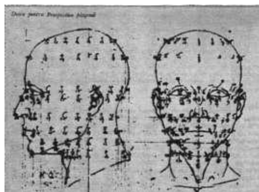
din traseele determinate (liniile subţiri continue) de codul armonic aplicat la suprafaţa tabloului (liniile de armătură punctate indică secţiunile de aur) suficient (restul se pot trasa, dar funcţionarea lor se observă lesne şi fără trasare) însă ca să evidenţieze structura armonic construită care implică existenţa *modulului* "de aur".



Kandinsky, *Prima lucrare abstractă,* 1910, acuarelă 50x65cm, Paris, Colecţia Nina Kandinsky,

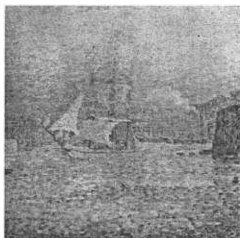
[4] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii, vol.I,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.115

[5] *idem,* pp.115-116



Piero della Francesca, desen pentru *Prospectiva pingendi*,.

Este ușor de observat egalitatea împărțirii bidimensionale față de care se definește (deformează) reprezentarea perspectivă tridimensională. La fel este cazul "măsurătorilor modulare" a căror aplicație se cheamă (în practica transferării unei figuri într-o formă mărită) mărire cu pătrățele, sau "Grila" lui Durer deoarece era folosită de artistul german pentru reprezentarea corectă a modelului pe suprafața ce urma să fie pictată.



Paul Signac, Le Port de Marseille



Vincent Van Gogh, *Souvenir de Jardin* detaliu

Unitatea expresivă retinală era asigurată (în general) prin individualizarea "rezolvării" tehnice a

standardelor profesionale interne ale operei de artă (cele care au fost administrate în forma performanței auctoriale adică a stilului) cum este de exemplu umbra și penumbra la Rembrandt sau desenul "onctuos" al lui Rubens, ori grafismul tranșant al lui Picasso, care din punct de vedere tehnic profesional reprezintă rezolvări ale unor aspecte sau probleme profesionale cum sunt umbra-lumina, forma, traseele liniei, pasaj etc.

[9] Odată cu impresionismul direcția structurală devine din ce în ce mai evidentă la nivelul reprezentării, deoarece: 1) nu mai constituia un "secret al meseriei" ci se constituise ca obiect de cercetare și studiu științific (ca atitudine a spiritului modern) ale căui rezultate trebuiau comunicate ca performanță; 2) renunțarea la o exprimare complexă (ca tehnică profesională) la nivelul reprezentării în favoarea uneia mai directe (ca „forță" expresivă ce făcea din ce în mai clar distincția între reprezentarea artististică și cea mimetică, adică nu se mai respecta *veridicitatea-ceea* ce însemna în termeni profesionali "debarasarea" de o problemă tehnică) ca urmare a influențelor "simplității" asiatice ce se făcea simțită în epocă.

[10] Johannes Itten, *Kunst der Farbe Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst,* 1961,Otto Maier Verlag Ravensburg, pp. 144-149

[11] D.N. Zaharia, *Antinomicul în arta contemporană,* Editura Dosoftei, Iași, 1999, p.240

[12] *ibidem*

[13] *idem,* pp. 237-243

în termeni profesionali artistici *știința compunerii unei suprafețe* sau *știința compoziției.*

Rudolf Arnheim, *Forța centrului vizual Un studiu al compoziției în artele vizuale,* Editura Meridiane, Bucureșci, 1995

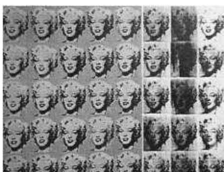
16



Twenty Jackies



Campbel soup cans, 1962



Marilyn Diptych, 1962

[17] Acest fel de repetiţie se aseamănă din perspectiva *nimicului* cu "repetiţia goală" ca "repetiţie a aceluiaşi"(Giles Deleuze, *Diferenţă şi repetiţie,* Editura Babei, Bucureşti, 1995, pp.308-309). Aceasta este invocată în acest sens de către Theodor Codreanu

în *Transmodernismul,* Editura Junimea, Iaşi, 2005, pp.7-8. Interpretatrea noastră este cea în sensul spuselor lui Hannes Bohringer, după care arta contemporană este "aproape nimic" sau „nimic deosebit" adică: în afara a altceva (nimic) repetiţia se semnifică pe sine ca o curgere a timpului (Vezi Hannes Bohringer, *în căutarea simplităţii: o poetică,* Idea Design & Prinţ Editură, Cluj, 2001).

[18] Mişcarea descompusă ca dinamică compoziţională a fost folosită ca tensiune în arta vizuală pe amândouă direcţiile de adresare. Astfel se poate observa uşor în lucrarea lui Pieter Bruegel, "Parabola orbilor" fazele unei "mişcări' descompuse", progresive, de cădere în faţă a personajelor reprezentate.



[13] D.N. Zaharia, *Antinomicul în arta contemporană,* Editura Dosoftei, Iaşi, 1999, p.237

[20] Paul Griffiths, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians, Second,* edited by Stanley Sadie, vol. 23, Macmillan Pubishers Limited, 2001, pp.116-123

[21] Keith Potter, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians, Second,* edited by Stanley Sadie, vol. 16, Macmillan Pubishers Limited, 2001, pp.716-718

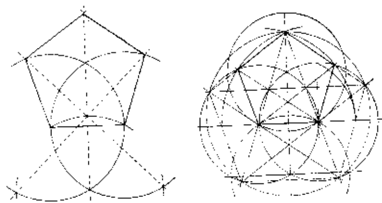
http : //www. resmusica . com/a ff_articles .php3 ?num__art=429

în interviul luat lui Philip Glass, în 1998, la întrebarea ce mai face Stockhausen răspunsul este "El dilată timpul din ce în ce mai mult".

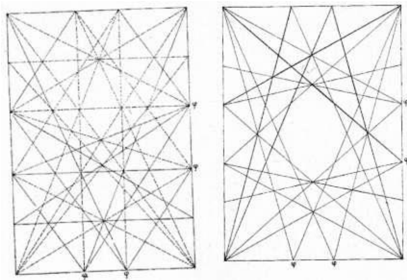
anexa

Direcţia structurală Codul structural armonic

Secţiunea de aur

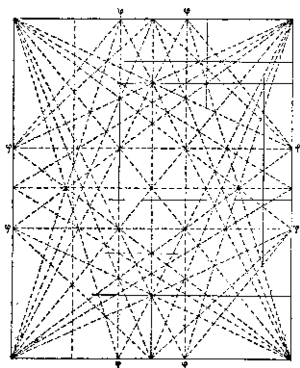


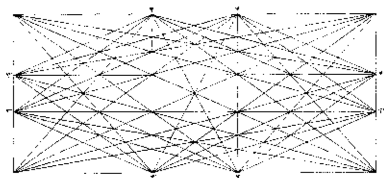
Varianta operaţionalizării nr. de aur la DURER



imaginile din această pagină sunt luate din: Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1979

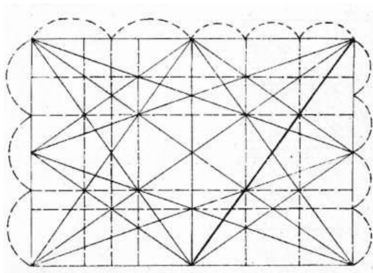
ARMONICLE SECȚIUNII DE AUR



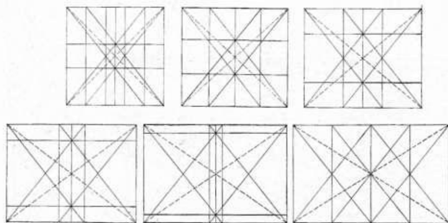


Imaginile din această pagină sunt luate din: Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Edicura Meridiane, București, 1979

Armătura dreptunghiului



Rabaterea laturilor mici ale dreptunghilui



Imaginile din această pagină sunt luate din: Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979

Consonanțe muzicale

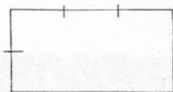


Fig. 1. Sesquialter (Diapentă 2/3).

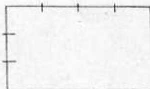


Fig. 2. Sesquiterță (Diatesaron 3/4).

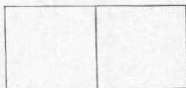


Fig. 3. Dublu (Diapason 1/2).

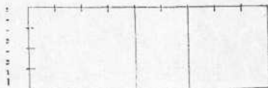


Fig. 4. Dublu sesquialter (Diapentă dublă 4/6/9).

Imaginile din această pagină sunt luate din: Charles Bouleaux, *Geometria secretă a pictorilor,* Editura Meridiane, București, 1979